Duquesne University

r
PD
25
.B8
v.2

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/vorspiel0000konr

GOETHE UND SEIN ZEITALTER

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON

PAUL KLUCKHOHN

UND

ERICH ROTHACKER

BUCHREIHE

3. BAND

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE/SAALE / 1926

KONRAD BURDACH

VORSPIEL

GESAMMELTE SCHRIFTEN ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN GEISTES

ZWEITER BAND

GOETHE UND SEIN ZEITALTER

ANHANG: KUNST UND WISSENSCHAFT DER GEGENWART

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE/SAALE / 1926

r HD25
.B8
v.2

Druck von C. Schulze u. Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

MAX VON RÜMELIN IN TÜBINGEN

BERNHARD SEUFFERT IN GRAZ

ZUR BEKRÄFTIGUNG ALTER FREUNDSCHAFT

VORWORT

Auch dieser Schlußband der Auswahl meiner Gesammelten Schriften zur Geschichte der deutschen Bildung vereinigt Erträge aus mehr als vierzig Jahren. So zeigt er natürlich mancherlei Ungleichmäßigkeiten. Dennoch wird hoffentlich seine innere Einheit sichtbar sein und auch dies, daß einzelne Aufsätze von geringerem Umfang und Gewicht nur deshalb aufgenommen wurden, weil sie durch irgend eine fruchtbare Beobachtung, Erkenntnis oder Anregung noch heute fortwirken können.

Möge denn gegenwärtige Sammlung erneuern, stärken und verbreiten helfen den schwindenden Glauben an die schöpferische und auferbauende Kraft wissenschaftlichen Forschens und Darstellens im Dienste einer Betrachtung, die den deutschen Geist aus seinen mannigfaltigen Erscheinungen begreifen will und in den Wellen des geschichtlichen Lebens ewige Sterne sich spiegeln sieht.

Es liegt mir noch ob, den Verlagsbuchhandlungen, die den Wiederabdruck der ihrem Verlage angehörenden Aufsätze erlaubt haben, meinen aufrichtigen Dank abzustatten. Es sind die folgenden: Bremer Presse, München; J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart; Paul Lehsten, Charlottenburg; B. G. Teubner, Leipzig; Veit & Co., Leipzig; Weidmannsche Buchhandlung, Berlin. Gleicher Dank gebührt dem Vorstand der Goethe-Gesellschaft in Weimar.

Zuletzt ist es mir eine herzliche Freude, den Inhaber der Verlagsbuchhandlung Max Niemeyer dankbar zu rühmen, daß er, der väterlichen Überlieferung getreu, in der schweren Notlage Deutschlands den Mut gefunden hat, mein Werk an die Öffentlichkeit zu bringen.

Berlin-Grunewald im Januar 1926.

Konrad Burdach.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort VII

Goethe und sein Zeitalter

Die Entdeckung des Minnesangs und die deutsche Sprache . . 1
Die Sprache des jungen Goethe 38
Goethes Sprache und Stil im Alter 61
Zur Geschichte der Faustsage 73
Ein unerklärtes Faust-Paralipomenon 77
Adolf Wilbrandts Faust-Inszenierung 80
Goethes Gesang der Geister 82
Studentensprache und Studentenlied um die Wende des 18. Jahrhunderts 91
Zwei Erlasse Friedrichs des Großen an die philosophische Fakultät zu Halle über Kindlebens Studentenlexikon und Studenten-Lieder S. 107.
Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik 116
Schiller-Rede 238
Goethes Ghasel auf den Eilfer in ursprünglicher Gestalt . . 263
Goethes west-östlicher Divan in biographischer und zeitgeschichtlicher Beleuchtung 282
Exkurs über den Schluß des 'Schwager Kronos' und den Ausgang des Urfaust (Ungedruckt) S. 324.
Die Kunst und der dichterisch-religiöse Gehalt des west-östlichen Divans 333
Die Aufnahme und Wirkung des westöstlichen Divans 375
Zum hundertjährigen Gedächtnis des west-östlichen Divans . 402

Anhang: Kunst und Wissenschaft der Gegenwart

Theodor Fontane 449
Richard Wagner 462
Wagner und das Deutschtum 496
Zur Geschichte und Ästhetik der modernen Musik. Eine biographische Studie über Constanz Berneker 501

Einführung der Biographie Constanz Bernekers von Viktor Laudien 536
Die deutschen wissenschaftlichen Akademien und der schöpferische nationale Geist 546
Nachwort (Ungedruckt) S. 576.
Nachträge und Berichtigungen 581

Ein umfassendes Namen- und Sachverzeichnis zu allen drei Teilen des vorliegenden Werks ist vorbereitet und wird demnächst als Sonderheft erscheinen.

ERKLÄRUNG DER ABKÜRZUNGEN UND ZEICHEN

Allgem. deutsche Biographie (ADB.) = Allgemeine deutsche Biographie, Leipzig, Duncker & Humblot, 1875—1910.

Anzeiger f. dtsch. Altertum (Anz.) = Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur (Beigabe der Zeitschrift für deutsches Altertum), seit 1875.

Beiträge = Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur von Hermann Paul und Wilhelm Braune, Halle (Saale), M. Niemeyer seit 1874.

Braune = Volksbuch von Doktor Faust herausgegeben von Wilhelm Braune, Halle (Saale), M. Niemeyer 1878 (Neudrucke 7, 8).

Deutsche Littdkm. (D. Litdkm.) = Deutsche Literaturdenkmale des 18. (und 19.) Jahrhunderts begründet durch Bernh. Seuffert fortgeführt durch Aug. Sauer, seit 1882.

D. Litztg. (DLZ.) = Deutsche Literaturzeitung, herausgegeben von Max Rödiger, August Fresenius, Paul Hinneberg (jetzt vom Verbande der deutschen Akademien d. Wissensch.), Berlin, Wilhelm Hertz (später Weidmannsche Buchhandlung, jetzt Walter de Gruyter & Co.), seit 1880.

Deutsche Vierteljahrsschrift = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, herausgegeben von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker, Halle (Saale), Max Niemeyer, seit 1923.

Grimm Gr. = Jacob Grimm, Deutsche Grammatik. Göttingen, 1819—1837. Neuer Abdruck Berlin, Ferdin. Dümmler, später Gütersloh, Bertelsmann, 1870—1898.

Hempel = Goethes Werke. Nach den vorzüglichsten Quellen revidierte Ausgabe, 36 Teile. Berlin, Gustav Hempel o. J.; Lessings Werke, 20 Teile. Berlin, G. Hempel o. J.

Jub. (JA.) = Goethes Sämtliche Werke Jubiläums-Ausgabe, 40 Bände. Stuttgart und Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, o. J., [seit 1902].

Morris, D. j. Goethe (DjG.) = Max Morris, Der junge Goethe. Neue Ausgabe in sechs Bänden. Leipzig, Inselverlag, 1909—1912.

Scherer, Goethe-Aufsätze = Wilhelm Scherer, Aufsätze über Goethe. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1886.

Schr. = Schriften.

Sitzb. = Sitzungsberichte.

Sp. = Spalte.

Str. = Strophe.

Suphan (Suph.) = Herders Sämtliche Werke herausgegeben von Bernhard Suphan, 33 Bände. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1877—1913.

Weim. (W.) = Goethes Werke, herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. In vier Abteilungen. Weimar, Herm. Böhlau 1887—1918.

Auslassungen sind durch drei Punkte (. . .) angedeutet, Zusätze der vorliegenden Sammlung zum Wortlaut des ersten Abdruckes sind im Text von Sternchen (*—*) eingeschlossen, als Fußnoten durch vorgesetztes Sternchen (*) bezeichnet, Nachträge zur ursprünglichen Fassung, die bereits im ersten Abdruck standen, erscheinen in eckigen Klammern.

DIE ENTDECKUNG DES MINNESANGS UND DIE DEUTSCHE SPRACHE[1])

SITZUNGSBERICHTE DER BERLINER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN 1918, S. 845—873.

I.

Den altdeutschen Minnesang rückten in den modernen Gesichtskreis an der Schwelle des 17. Jahrhunderts historisch-kirchenpolitische und antiquarisch-rechtsgeschichtliche Interessen einiger patriotischen Gelehrten: der polyhistorisch betriebsamen südwestdeutschen Juristen-Trias Freher, Schobinger, Goldast. Die grundlegenden Textpublikationen Goldasts beschränkten sich demgemäß auf einzelne Kampfsprüche, namentlich Walthers von der Vogelweide, für die Rechte des Kaisers gegen die Übergriffe des Papstes, und auf die Ausgabe dreier Lehrgedichte über ritterliche Moral und Lebenskunst ('König Tirol', 'Winsbecke', 'Winsbeckin'). In Goldasts einzelne Worte und Begriffe erläuternden sachlich-sprachlichen, vielfach etymologischen Anmerkungen tauchen unter den als Belege mitgeteilten Versen und Strophen mittelhochdeutscher Epik und didaktischer Lyrik (wie etwa des Marners Lobspruch auf die Scham) hin und wieder auch Stücke aus eigentlicher Minnepoesie auf. Den ersten Klang der erotischen Leier Neidharts von Reuental, den typischen Natureingang eines Winterliedes, vernahmen Goldasts Leser, weil darin das wirtschaftsgeschichtlich interessante Wort *huobe* vor-

[1]) Die vorliegende Minnesang-Studie ist eine Fortführung der in der Mitteilung vom 2. Juni 1904 (s. das Referat Sitzungsberichte 1904, S. 933) vorgetragenen Untersuchung 'Über den Ursprung des höfischen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes' ('Vorspiel' Bd. I, 1. Teil, S. 253—333) und dient dieser . . . als Einleitung.

kommt[1]). Und auch aus Walthers wundervollem Schwanengesang, dem an Österreichs Ritterschaft gerichteten kaisertreuen Kreuzzugsaufruf im Gewande einer tiefsinnigen, zugleich ganz persönlichen und ganz allgemeinen Palinodie des höfischen Weltlebens[2]), empfing man damals einen Vers (Lachmann S. 125, 6), nur weil in ihm von den 'Hufen der Herren' die Rede ist.

Diese frühesten modernen Liebhaber der altdeutschen Minnepoesie sehen sie durch die Brille einer Gelehrsamkeit, die unliterarisch, ohne psychologische Fragen aufzuwerfen, lediglich um die Realien und deren sprachliche Benennungen sich kümmert und den innern Gehalt altdeutscher Verse nur mit konfessionell-religiösem, politischem, moralischem Maßstab wertet. Dem ästhetischen Reiz der alten Dichter haben sich Goldast und seine Genossen wohl nicht ganz verschlossen, mancher ihrer Strophen sogar vaterlandsstolz mit den herkömmlichen Lateinfloskeln der humanistischen Schulpoetik lobende Zensuren erteilt. Aber über das eigentliche Thema dieser Poesie, die der '*Minne, Dea amoris*' geweiht war und über die feststehende eigentümliche Art seiner Behandlung haben sie sich kaum Gedanken gemacht, wenigstens darüber kein Wort verloren.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts schenkten auch einzelne deutsche Dichter auf Grund von Goldasts Veröffentlichungen, die schon 1609 der Culex-Herausgeber Friedrich Taubmann in Wittenberg mit merkwürdig freiem Blick verwertet hatte (hierin ein Geistesverwandter Joseph Scaligers), nach Opitzens Beispiel mittelhochdeutschen Spruch- und Minneliedversen flüchtige Beachtung, gingen aber, obgleich vielfach selber der erotischen Lyrik beflissen[3]), an dem künst-

---

[1]) Zur Schlußstrophe des Winsbecken, V. 4: Goldast, Paraeneticorum veterum pars 1, Insulae 1604, S. 437f. (im Abdruck bei Schilter-Scherz, Thesaurus antiquitatum Teutonicarum, Tom. II, Ulmae 1727, S. 40).

[2]) Vgl. meine Darlegung Sitzungsberichte 1903, S. 612f.

[3]) Hofmann von Hofmannswaldau, Deutsche Übersetzungen und Getichte (Breßlau, Feillgibel 1679), Vorrede: darin eine Theorie und allgemeine Geschichte der Poesie, vom hebräischen und klassischen Altertum durch das europäische Mittelalter, die Renaissance bis zu den modernen europäischen Literaturen. Auch von der Dichtung der Wilden redet er und übersetzt in gereimten Versen jenes 'india-

lerischen und gesellschaftlichen Problem des typischen Stoffs jener mittelalterlichen Liebesgesänge vorüber. Sie und ebenso die gleichzeitigen Verfasser von Poetiken und literargeschichtlichen Rückblicken, wie Morhof und manche andere, begnügten sich, darin willkommene Zeugnisse frühzeitiger heimatlicher Dichterkraft zum Ruhme des deutschen Namens und der deutschen Sprache, die nun bereits der lateinischen gleichkomme oder sie gar übertreffe, festzustellen. Das entsprach dem universalen und zugleich patriotischen Drange der Renaissancekultur. Man betonte, daß jene Minnelieder sich wohl mit antiker Lyrik vergleichen lassen und neben ihr in Ehren bestehen könnten. Man reihte sie ein in das große Konzert der in vielstimmigem Wetteifer vom Altertum zehren den und ihm nachstrebenden Weltliteratur, das man damals mit kosmopolitischem Sinn und Wissen so gerne sich in umfassenden Übersichten vergegenwärtigte.

---

nische' [brasilianische] Schlangenlied aus Montaignes Essais, das Goethe zweimal (Weim. 4,320.333; 5, 2. Abt. 202. 210; Jub. 3, 277. 387f.) nachgedichtet hat. Über die Anfänge der modernen Geisteskultur bietet er folgenden guten Satz: „Ja es hat die Wissenschafft so gar lange in dem Christlichen *Europa* unter der Banck gelegen, sich nicht eher hervor thun können, biß *Dante*, *Petrarca* und andere, deren Gehülffen, mit ihrer Poesie hervorgerucket, daß also zu sagen, solche daselbst gleichsam der anderen Wissenschaften Amme, wo nicht Mutter, worden ist." Er erwähnt, daß manche 'die Reimens-Arth' „von den *Provenzalen* (welche, so wol zu verwundern, die Poesie viel lange Zeit unter ihren *Troubadours* alleine gehalten, und von denen ein gelehrter Mann meldet, daß sie mehr Poeten als alle andern Völcker zusammen haben sollen)" herleiten, die er selbst freilich auf die Hebräer und die Arabische Sprache zurückführt. Seine verhältnismäßig eingehende, wenn auch mit wunderlichsten chronologischen und andern Irrtümern durchsetzte Besprechung der altdeutschen Poesie bringt Proben im Originaltext und in gereimter Übertragung aus dem Ludwigslied, aus 'Cunrad von Wirtzburg', 'Werner von Tûfen', 'Walther von der Vogel-Weide' ('Wer zieret nû der eren Sal'), 'Reinhart von Zwechin', Herzog Heinrich von Breslau und nennt eine beträchtliche Zahl von Minnesängern, schweigt aber über das Verhältnis des Minnesangs zur Troubadour-Poesie. — Die verdienstliche, formell freilich recht ungeschickte Schrift von Rudolf Sokolowsky, Das Aufleben des altdeutschen Minnesangs in der neueren deutschen Literatur, Jenaer Dissert. 1891, berücksichtigt Hofmannswaldau nicht und bedarf überhaupt der innern und äußern Ergänzung (vgl. Franz Schultz, Deutsche Literaturzeitung 1907, Sp. 2949—58).

Als dann um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Minnesang in einer größeren Masse seiner Dichter und Gedichte nun auch dem deutschen literarischen Publikum vor Augen trat, freilich immer noch nur einer recht dünnen Oberschicht und wenigen führenden Geistern, an deren Spitze Bodmer und Breitinger standen, da wirkte er rein als eine unerwartete, fremdartige Erscheinung. Aber zugleich wie ein Naturgewächs.

Bodmer, nach dem Urteil unsrer Literaturgeschichten der Befreier unseres künstlerischen Geschmacks, der Pförtner des Tempels der modernen deutschen Dichtung, der Besieger Gottscheds[1]), war noch in vollerem Maße, als man — trotz den ihm gerade neuerdings gewidmeten ergebnisreichen Untersuchungen — sich heute bewußt ist, Ahner, Vorläufer, Anreger des Kommenden, ein Spürer des neuen Geistes. Verstrickt noch in Rationalismus, in moralisierende Kunst- und Weltbetrachtung, belastet mit einer schwerfälligen Ausdrucks-

---

[1]) Der bleibt er natürlich trotz Eugen Reichel. Dessen Gottsched-Rettung kämpft gegen ein Phantom. Das längst in der allgemeinen wissenschaftlichen Auffassung feststehende Bild Gottscheds, wie es z. B. schon Michael Bernays, Allg. deutsche Biographie Bd. 9 (1879), S. 497—508, auf Danzel fortbauend, wiedergab, hat nichts mehr von der Karikatur der zeitgenössischen Polemik und aller derjenigen Beurteiler, die noch die in mancher Hinsicht lähmende Wirkung des deutschen Sprachordners und Spracheinigers am eigenen Leibe spürten und sich dagegen wehrten. Natürlich sahen sie Gottsched nicht, wie die heutige Wissenschaft es tut, mit freiem unbefangenem Überblick und geschichtlichem Verständnis, sondern einseitig und ungerecht. Gottsched hat sich um die deutsche Schriftsprache unvergängliche Verdienste erworben, s. meinen Vortrag über die Sprache des jungen Goethe, Verhandl. d. Philologenversammlung in Dessau 1884, Leipzig, 1885, S. 167 ff. (unten S. 39 ff.); Wanieks in mancher Hinsicht grundlegendes und abschließendes Buch und meine Anzeige dieses Buchs, Liter. Zentralblatt 1898, 24. Sept., Sp. 1554—57; auch Eugen Wolff, Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben, Kiel und Leipzig, Tischer, 1895. Aber die geniale Begabung, die Tiefe des Denkens und die sittliche Vollkommenheit, die ihm der bei allem gelegentlich unsere Kenntnis bereichernden und fördernden Einzelwissen durch und durch dilettantische Reichel mit einem pathologischen Fanatismus der Liebe andichtete, besaß er nicht. *Vgl. auch meinen Aufsatz 'Universelle, nationale und landschaftliche Triebe der deutschen Schriftsprache im Zeitalter Gottscheds' in der Festschrift für August Sauer, Stuttgart, J. B. Metzler 1925, S. 25—35, 68 ff.

weise und den Hemmungen eines dreiteiligen, zwischen Schweizermundart, Hochdeutsch, Französisch tastenden Sprachgefühls, aufgewachsen in französischer Bildung, in den Traditionen und Maßstäben der französischen literarischen Kritik und Theorie, gibt er ein sprechendes Beispiel für den tiefen Sinn des Wortes Entwicklung. Mühevoll, langsam, unvollkommen nur wickeln seine Zukunftsblicke sich los aus Hüllen und Bändern, aus einem Knäuel verwirrter Gedankengänge. Seinen Ruhm verdunkelt die Tragikomödie seiner unablässigen erfolglosen poetischen Produktion, die doch im Drama[1]) ein gewisses geschichtliches Verdienst hat, mehr noch sein belfernder Alterskampf gegen die Erfüller seiner Jugendforderungen, Lessing, Herder, Goethe, den wir als Abfall von seinem Prophetenberuf und seiner wahren Natur empfinden und in dem sich doch nur, nach einem Grundgesetz menschlicher Begrenztheit, der tragische Gegensatz der literarischen Generationen auswirkt. Unter Bodmers Verdiensten scheint mir aber dies das größte und noch nicht nach Gebühr gewürdigt: er ist der Vater der Minnesang-Forschung gewesen.

Nicht bloß die wissenschaftliche Rückständigkeit der Minnesänger-Sammlung Friedrich Heinrich von der Hagens

[1]) Gustav Tobler, Bodmers politische Schauspiele, Bodmer-Denkschrift zum 200. Geburtstag, Zürich 1900, S. 117—162, bietet viel Belehrung und manch treffendes Urteil. Aber er ist im ganzen ein allzu strenger Richter. Mögen Bodmers Dramen strotzen von naiven Entlehnungen, für ihren etwaigen künstlerischen Wert ist das belanglos. Unstreitig enthalten sie manches Goldkorn dramatischer Motiv-Gestaltung und namentlich dramatischer Sprache. Schwerlich entbehrten sie zur Zeit ihres Hervortretens jedes Eindrucks und aller Wirkung. Und mindestens als Symptome bestimmter literarischer Tendenzen, des Umsichgreifens bestimmter dramatischer Stilformen bedürfen sie künftiger genauerer Prüfung und vergleichender Untersuchung. Daß Schiller aus Bodmers Telldramen manche Einzelheit, den Stimmungsgehalt und gewisse apologetische, lehrhafte Elemente helvetischer Färbung übernommen hat, dürfte doch von Hrn. Roethe (Die dramatischen Quellen des Schillerschen Tell, Forschungen zur deutschen Philologie, Festgabe für Hildebrand, Leipzig, Veit, 1894 S. 255—260. 272—276) erwiesen sein. Tobler schweigt darüber leider. Gewiß, 'es ist nicht ganz leicht, (den Dramatiker) Bodmer ernst zu nehmen'. Aber auch in so manchem bekannteren und literarhistorisch anerkannten Drama der Zeit ist vieles, was uns heute zum Lachen reizt: ich erinnere an 'Ugolino', 'Julius von Tarent', die Jugenddramen Klingers, an Lenz und selbst an 'Die Räuber'.

hat es veranlaßt, daß Bodmers Ausgabe von 1758/59 auf anderthalb Jahrhunderte den Germanisten unentbehrlich geblieben ist. Vielmehr drückt darin der weithin nachwirkende Anstoß seine Spuren ab, den jene unfertigen und irrtumsreichen Leistungen des Züricher 'Kunstrichters', mögen sie auch uns heute verstaubt erscheinen, der späteren germanistischen Wissenschaft tatsächlich gegeben haben, indem sie ihr auf lange Zeit die stoffliche Grundlage schufen, ja auch entscheidende Probleme und Aufgaben stellten.

Bodmer kam zum Minnesang von der überlieferten Poetik aus, die ihren Schwerpunkt im Sprachlich-Stilistischen hatte. Er sah den Minnesang daher mit den Augen einer ästhetischen Theorie, die auf praktische Wirkung zielte: im Lichte jener patriotischen Sprach- und Literaturpädagogik, die das 18. Jahrhundert gleich dem 17. aus dem patriotischen Universalismus der Renaissance ererbt hat. Es galt dabei, der literarischen Zukunft Deutschlands vorzuarbeiten, dem erwarteten und erstrebten Aufstieg zur Ebenbürtigkeit mit den an der Antike orientierten Literaturen der Nachbarländer die Bahn zu brechen, den Vorsprung dieser Nachbarn einzuholen und womöglich sie zu überholen. Es galt — ganz noch im Sinne des Renaissance-Denkens —, den schlimmsten aller Vorwürfe abzuwehren: den der Barbarei, und das Stichwort wahrzumachen, mit dem Bodmer seinen gereimten patriotischen Abriß der deutschen Literaturgeschichte ('Charakter der Teutschen Gedichte') eröffnete: 'Auch Teutsche können sich auf den Parnassus schwingen.' Es galt, den Deutschen eine ehrenvolle Geschichte auch ihrer geistigen Kultur zu sichern und zu zeigen, daß sie nicht bloß herrschsüchtige, kriegsgewaltige Emporkömmlinge seien von gestern und heute, sondern schon vor Jahrhunderten eine zur Poesie befähigte Sprache von Kunst und Gehalt besaßen[1]).

[1]) Bodmer, Charakter der Teutschen Gedichte (1734), V. 53—106 (Neudruck, Deutsche Littdkm. d. 18. Jahrh. Nr. 12, S. 5f., dazu S. 39f. die schon von Schultheß beigefügten zugrunde liegenden Originalverse der Winsbeckin): er bewundert die Anfänge einer geregelten und doch noch von 'selbstgesuchter Pein' schulmäßiger, d. h. antiker oder antikisierender Metrik freien Sprache; er hört 'die sanfte Laute' [der Winsbeckin] mehr noch als 'des Frühlings helle Pracht' edle, ritterliche Tugend und Sitte, 'der zarten Liebe Meisterschaft' preisen; „Von Hohen Stauffens Haus Entsprang aus finstrer Nacht [der Barbarey der 'Mön-

In diese Erbschaft der Renaissance-Poetik und des humanistischen nationalen Ehrgeizes*) dringt jedoch ein anderer, frischerer Hauch: die neue, tiefere Anschauung von der Poesie, von der 'Natur des poetischen Geschmacks'[1]). Selbständige Geister hatten sie in Italien und England geformt als Waffe wider den französischen Klassizismus. Sie gründete sich auf den Begriffen Phantasie, Leidenschaft, Naturgenie (Urgenie, Originaldichter, später Originalgenie) und natürliche Sprache. Die neuen Gedanken Addisons waren Bodmer zunächst durch französische Vermittlung[2]) zugänglich geworden. Die 'Querelle

chen', der schlimmeren Nachkommen 'der Barden'!] der ungewohnte Strahl Und schimmerte von dar durch Teutschlands weiten Saal." — Bodmers literarhistorisches Poem entstand wohl als ein Seitenstück zu Addisons Gedicht 'Account of the Greatest English Poets' (Theodor Vetter, Bodmer und die englische Literatur, Bodmer-Denkschrift S. 323. 360). Aber das Thema war ein alter Gemeinbesitz der europäischen Literaturbewegung des 17. und 18. Jahrhunderts.

*) Vgl. dazu mein Werk Vom Mittelalter zur Reformation III, 2, 'Einführung in das Gesamtwerk', S. XXXVI ff.; V, 1, Einleitung, S. 92 und Anm. 2; meine Schrift 'Die nationale Aneignung der Bibel und die Anfänge der germanischen Philologie', Halle a. S., M. Niemeyer, 1924, S. 15. 48 f. 49 (= Mogk-Festschrift S. 232. 265 f.).

[1]) Man liest oft, Bodmer habe zum erstenmal den Minnesang 'als Poesie' oder 'rein als Poesie' gewürdigt. Das ist nicht treffend. Poesie suchten und fanden im Minnesang auch Taubmann, Opitz, Buchner, Hanmann, Hofmannswaldau, Morhof und manche sonst. Und anderseits, Bodmer betrachtete und bewunderte den Minnesang keineswegs nur um seiner poetischen Natur willen. Vielmehr wirken auch in seinem Interesse am Minnesang noch patriotische, geschichtliche, sprachliche Gesichtspunkte sehr stark mit.

[2]) Die Abhandlung von Louis P. Betz, Bodmer und die französische Literatur. Ein Literaturbild der Kulturmacht Frankreichs im 18. Jahrhundert (Bodmer-Denkschrift 1900, S. 165—237), gibt eine dankenswerte Übersicht, wird Bodmer aber nicht voll gerecht, denn trotz der geschichtlichen Bedingtheit und Gebundenheit jeder neuen Leistung und jedes geistigen Fortschritts mißt sie ihn am heutigen Stand ästhetischen Urteils. 'Daß Bodmers Verhältnis zur französischen Literatur durchaus nicht bloß ein negatives gewesen', steht übrigens längst fest, kann daher nicht überraschen und rüttelt gewiß nicht, wie der Verfasser meint, an einer althergebrachten Tradition (S. 166. 165). Daß Bodmer und Gottsched ihren Federkrieg 'zumeist mit den Ideen der französischen Theoretiker ausfechten' (S. 227), dürfte auch seit längerer Zeit Gemeingut der wissenschaftlichen Auffassung sein. Die neuen poetischen Werte aber und die an ihnen sich emporrankenden neuen ästhetischen Theorien, welche den in Frankreich ausgebildeten

des anciens et des modernes' hat sicherlich erweckend auf ihn gewirkt, und manches dankt er einzelnen, freier gesinnten, dem starren Regel-Klassizismus unabhängig oder feindlich gegenüberstehenden Geistern Frankreichs, einem Montaigne, Du Bos und anderen. Bald aber schöpfte er unmittelbar aus den Schriften seiner italienischen[1]) und englischen Lehrmeister. Bodmers Befangenheit und Unselbständigkeit, seine kritischen Schwächen freilich sind handgreiflich und werden längst von der deutschen Literaturforschung anerkannt. Bei allen Mängeln seines moralischen und künstlerischen Urteils besaß er jedoch die seltene Wünschelrute des geistigen Quellenfinders. Sie verhalf ihm zu schöpferischer Wirkung.

Für seine neue Einsicht in das Wesen der Poesie und des poetischen Ausdrucks erwartete er voller Sehnsucht als rückwärts gewandter Prophet, in der mittelhochdeutschen Lyrik, die er vorerst nur aus Goldasts Proben kannte, große bestätigende Beispiele zu finden. Der Widerstand gegen die überhebliche Regelsucht und den Rationalismus der klassizistischen Kunstlehre Frankreichs, die in Boileau ihren Führer hatte, war zugleich ein Kampf für die Anerkennung und Wiederentdeckung alter großer Weltdichter, die der unduld-

---

und trotz der freilich auch hier erstarkenden Opposition noch lange Zeit herrschenden Klassizismus und sein rationalistisch begründetes Regel-System überwanden, stammen aus England und Italien (Gravina, Muratori, Graf Calepio, Maffei, Riccoboni u. a.: s. die höchst verdienstliche Studie von Leone Donati, Bodmer und die italienische Literatur, Bodmer-Denkschrift S. 243—312). Dieser Mächte Bahnbrecher war für Deutschland Bodmer. Vgl. über die italienisch-englische national und volkstümlich gerichtete Gegenbewegung und die Opposition einzelner Franzosen (Dubos, Rousseau, Diderot, Noverre) gegen den französischen Klassizismus meinen Aufsatz 'Schillers Chordrama', Deutsche Rundschau, 36. Jahrg. 1910, Februarheft, S. 240 ff. 262, Märzheft, S. 402 ff. 405 ff. 415. 426. 428. 431, Aprilheft, S. 91. 93ff. 103 (unten S. 127ff., 158f., 162ff., 166ff., 180f., 196, 199, 203, 207f., 210ff., 224).

[1]) Die Theorien Muratoris Gravinas, des Grafen Calepio über die schöpferische Phantasie ('fantasia che crea'), über die Darstellung des Wunderbaren, über die Natur des poetischen Geschmacks, Wesen und Ursache des ästhetischen Ergötzens, über die Erregung der Leidenschaften, über die Geschmacksreform auf Grund des neuen Natürlichkeitsprinzips haben auf Bodmer und Breitingers Ansichten vielfach bestimmend gewirkt: s. Leone Donati, Bodmer und die italienische Literatur, Bodmer-Denkschrift S. 243—312.

same moderne Geschmack entthront und verdunkelt hatte. Für Shakespeare und Milton kämpfte Addison; Homer in seiner Herrlichkeit lehrten Gravina, Vico und Blackwell neu verstehn als Dichterideal epischer volkstümlicher Zeitpoesie; Dante und Tasso setzten in ihre Rechte wieder ein Gravina und Graf Calepio; den Ödipus des Sophokles verteidigte 'gegen die Zensuren des Herrn Voltaire' derselbe Graf Calepio in einer Erörterung, die Bodmer selbst im Original herausgab[1]) und unmittelbar vor seine eigene auf Addison fußende 'Abhandlung von der Schreibart von Miltons verlorenem Paradiese' stellte.

Goldbarren alter Dichterrede kamen durch diese Bemühungen wieder empor und zu Ansehen. Diese gehobenen und liebevoll ausgebreiteten alten Schätze durchbrachen das starre Schema des klassischen Sprachkanons. Mitten in dieser Schürfungsarbeit stand auch Bodmer.

Einem ungenannten Dichter hatte er für sein vorbereitetes großes Werk — es war Klopstock und sein Messias — als reiche und lautere Quelle ganz fremder und wunderbarer Gedanken Dantes Divina Commedia empfohlen, die 'voller Charakter und voller Reden die innersten Winkel der Seele an das Licht' stelle, dessen 'mächtige Beredsamkeit' aus dem Unabhängigkeitsgeiste der demokratischen Republik Florenz herstamme. Aber auch an ihm hat Bodmer besonders eindringlich die ursprüngliche Kraft seiner poetischen Sprache gewürdigt. Dante war, meint er, durch seinen tiefsinnigen Stoff 'genötiget, aus der lateinischen Sprache, als der Bärmutter der italienischen und aus andern noch verborgenern Quellen Wörter zu schöpfen'. Er bemerkt 'in der Schreibart dieses Gedichtes einen gewissen besondern Ausdruck, den kein anders italienisches Gedicht mit ihm gemein hat' und glaubt: 'Er hat diesen meistens den Hebräern und ihren Propheten nachgemacht', und gleich diesen bewahrt er 'neben dem erhabenen und figürlichen Ausdruck' 'die Freyheit, den eigentlichen zu gebrauchen' und 'die geringsten Kleinigkeiten, wenn es seine Absicht verlangete, mit ihren eigensten Worten auszudrücken'[2]).

---

[1]) Bodmer, Sammlung Critischer usw. Schriften, Zürich 1742, 3. Stück, S. 37—74.

[2]) Bodmer, Von dem Werth des Dantischen dreyfachen Gedichtes, Neue Critische Briefe, 29. Brief, Zürich 1749, S. 242—254. Vgl. dazu

Große Dichter sind, wie er begriffen hat, Sprachschöpfer durch Erneuerung alter nationaler Sprachbesitztümer, aber auch durch Nachbildung innerlich verwandter Sprachkunst selbst ferner, fremder Nationen, wie der hebräischen Prophetenrede. Aus solcher Erkenntnis mustert er die Poesie der Minnesänger in der Erwartung, auch in ihr eine neue Quelle für die moderne deutsche Dichtersprache zu finden.

Er stützt seine 'Hoffnung zu den poetischen Schriften dieser Zeiten' auf eine Reihe von Erwägungen, die er gleichsam als Thesen hinstellt[1]). Darin kreuzt sich richtige Beob-

---

seinen großen Dante-Aufsatz, Freymüthige Nachrichten von neuen Büchern usw., Zürich 1763, 24. 31. Augustmonat (wiederabgedruckt von Donati, Bodmer-Denkschrift, S. 283—288) und im allgemeinen Sulger-Gebing, Zeitschr. f. vergl. Literaturgesch. N. F. Bd. 9 (1896), S. 471—479. — Die von Bodmer (und anderen, z. B. Triller, s. Sulger-Gebing a. a. O. S. 470) gebrauchte Form *Dantes* als Nominativ, die Theodor Vetter, Bodmer-Denkschr. S. 374 Anm. 58 sich nicht erklären kann, ist die mittelalterliche lateinische Form des Namens und in älteren Handschriften durchaus üblich.

[1]) Bodmer, Sammlung Critischer usw. Schriften, 7. Stück, Zürich 1743: Die heftigen politischen Kämpfe des deutschen Mittelalters 'mußten eine reiche und nachdrückliche Sprache mit sich gebracht haben' (S. 27f.). In dieser hat der Dichter damals 'getreulich geschildert, was er gesehen und empfunden', daher 'wird sein Werk anmuthig und nachdrücklich seyn' und 'seine Vorstellung einfältiger und natürlicher Sitten wird uns einnehmen' (S. 28f.). 'Die Kreutzzüge in die Orientalischen Länder' gaben dem Poeten zu vielen Reisen häufige Gelegenheiten und konnten 'seine Phantasie mit einer wunderbaren Mannigfaltigkeit fremdartiger Eindrücke bereichern (S. 29). Die Poesie war damals eine Profession', gepflegt und beschützt von 'Freyherren, Fürsten und Grafen', auf den Schlössern 'in Gegenwart der vornehmsten Gesellschaften von beyderley Geschlecht' (S. 30). Diese Art ihrer Ausübung kam von 'einer Gewohnheit', die man 'vielleicht aus Sicilien' von den 'Trovadori' unter Kaiser Friedrich II., dem 'großen Liebhaber der Poesie', 'herüber gehohlet' hatte (S. 30f.). Die deutschen Sänger reisten im Lande herum und lasen oder sangen ihre poetischen Erfindungen an großen Höfen vor (S. 31). 'Ihre Gedichte waren gemachet, daß sie erzehlt oder vor einer Gesellschaft gesungen, nicht daß sie im Cabinet durchgangen oder in einem Buch gelesen wurden. Wenig Leute konnten damahls lesen' (S. 31). — Voran geht dem Aufsatz eine Abhandlung: 'Von dem wichtigen Antheil, den das Glük beytragen muß, einen Epischen Poeten zu formieren. Nach den Grundsätzen der Inquiry into the live and the Writings of Homer'. Das ist eben Blackwells Buch von 1735. Was 'Glück' nach Bodmers Sprach-

achtung tatsächlicher Verhältnisse mit pragmatischer Geschichtskonstruktion.

Die sechs wichtigsten Eigenschaften des deutschen Minnesangs, die seine Wesensart entscheidend bestimmen, hat Bodmer hier — wunderbar genug, nur auf Grund der geringen Goldastischen Proben! — richtig bezeichnet und ein für allemal in den Vordergrund der Betrachtung geschoben. (1.) Der Minnesang 'eine Profession'; (2.) Gesellschaftspoesie der Höfe; (3.) eine von der Troubadours[1]) abhängige 'Gewohnheit'; (4.) die Minnesänger im Lande herumziehend; (5.) ihre Dichtungen vor einer Gesellschaft von Hörern mündlich vorgetragen und nicht bestimmt, im Kämmerlein und aus einem Buche einsam von einzelnen gelesen zu werden; (6.) ihre Sprache 'reich', 'nachdrücklich', 'anmutig'.

Hingegen waren die Ausführungen über die Bereicherung der poetischen Phantasie durch die Kreuzzüge und durch die staufische Herrschaft über Italien und Sizilien[2]) — Bodmers siebente These über den Minnesang — ein ziemlich luftiges Gedankengebäude. Für die Geschichte der poetischen Stoffe des mittelalterlichen Epos sind diese Einflüsse zwar wirksam gewesen. Aber stets noch hat die literarhistorische Synthese erfolglos versucht, zu jenen tief eingreifenden Kulturvorgängen die Liebeslyrik der Troubadours und Minnesänger in kausalgenetische Beziehung zu setzen.

Wenn Bodmer aber in den ihm bekannten Stücken mittelhochdeutscher Lyrik — mit den alsbald ihren Siegeszug antretenden neuen Stichworten der literarischen Revolution —

---

gebrauch bedeutet, lehrt der Kolumnentitel des Aufsatzes: 'Von den glüklichen Umständen für die epische Poesie'.

[1]) Freilich ist's nicht die Sizilianische Dichterschule unter Friedrich II., woher der Minnesang Anregung und Vorbild empfing. Bodmer wiederholt hier eine ältere Tradition der literarhistorischen Renaissance-Gelehrsamkeit, die auf einer letzten Endes durch Dante und Petrarca hervorgerufenen Überschätzung der in Wirklichkeit ganz unselbständigen italienischen Troubadourpoesie beruht. Aber Bodmer selbst hat dann bald den Einfluß der provenzalischen Minnelyrik selber richtig betont und das Verhältnis provenzalischer und italienischer mittelalterlicher Lyrik mit achtungswerter Kenntnis beurteilt (in den Neuen Critischen Briefen, s. unten S. 17ff.).

[2]) Sammlung, 7. Stück, S. 29 (s. oben S. 10 Anm. 1, S. 11 Anm. 1).

'ungekünstelte Originale von den eigenen und ursprünglichen Sitten der damahligen Deutschen' findet und daraus wie aus der 'Art und Kraft der Redensart', den 'Metaphern von den natürlichsten Gegenständen', dem 'glücklichen Schatz der Sprache' erkannte, 'daß der Charakter der damahligen Zeiten und Umstände eine Wirkung seiner Natur gemäß gethan und sich in die Schriften ergossen habe'[1]), so wurde dieser erste Eindruck — Bodmers achte These über den Minnesang — zwar im literarischen deutschen Publikum durch die bald danach erfolgenden umfangreicheren Publikationen nicht entkräftet, vielmehr noch auf ein Jahrhundert befestigt, aber er war dennoch, wie wir jetzt seit Überwindung der romantischen Einflüsse wissen, ein Irrtum. Erklärlich allerdings aus dem verhältnismäßig in der Tat natürlich-einfachen Charakter des 'Winsbecken', der für das eigentliche Wesen des höfischen Minnedienstes und der höfischen Minnepoesie keineswegs eine reine Quelle ist. Erklärlicher aber noch aus dem ästhetischen Wunsch und Bedürfnis des patriotischen Literaturreformators, im heimischen Altertum große Urbilder der poetischen Sprache und eines der ersehnten Natureinfalt näheren Lebens zu erblicken. Dieser Wunsch und dieses Bedürfnis entsprach aber zugleich der Grundstimmung des Zeitalters, das mit zunehmendem patriotischen Ehrgeiz aus dem idealisierten heimischen Altertum den Anspruch und die Gewißheit einer literarischen Zukunftsblüte herleiten wollte.

Bodmer hat dann, als ihm von Straßburg, dem neuen südwestdeutschen Herde altdeutscher Studien unter der Obhut einer zweiten Gelehrten-Trias (Schilter, Scherz, Schöpflin), ein erstes Hundert bisher unbekannter Strophen der Pariser Handschrift und bald nachher durch Schöpflin der Kodex selbst zugegangen war, die Sprache und den Inhalt des deutschen Minnesangs genauer zu beschreiben versucht, indem er einzelne Strophen abdruckte und analysierte[2]).

Die früheren Lobredner des Minnesangs hatten doch in seiner Sprache mit heimlichem Entsetzen viele Ecken gefunden: veraltete Ausdrücke und Formen, fremdartige

[1]) Sammlung, 7. Stück, S. 34.

[2]) Bodmer, Critische Briefe, Zürich 1746, 12. u. 13. Brief, S. 198—218.

Wort- und Satzstellungen, die sie selbst nur aus der niedrigen Sprach- und Literatursphäre, aus älteren noch kunstlos rohen Schriften kannten und als bäurisch-mundartlich oder gemein, als Sprechweise des 'Pöbels' und der 'Pritschmeister' verpönten. Nur als Auswuchs eines noch weniger gebildeten Altertums mochte man es entschuldigen. Bodmer hingegen verkündete 'die Vorteile', d. h. die Vorzüge der schwäbischen Sprache der Minnesänger vor der heutigen Schriftsprache. Die Verachtung jener Flecken der Minnesängersprache, sagt er, 'rührt daher, daß ihre Wörter und deren Stellung nicht in den Bestimmungen und in dem Ansehen betrachtet wurden, welche sie zu der Zeit, da sie geredet und geschrieben wurden, gehabt haben' (Crit. Briefe S. 198).

Dies ist sein ungeheurer, wahrhaft epochemachender Fortschritt über den Standpunkt der früheren Beurteiler, sein grundsätzlicher Fortschritt z. B. über Gottsched. Die künstlerischen Früchte dieses Fortschritts reiften erst nach Hamanns und Herders lichtbringendem Bemühen in der poetischen Sprache Klopstocks und des jungen Goethe. Die wissenschaftlichen Früchte kündigten sich an für die bildende Kunst in der Neuwertung des Gotischen*) durch Goethes Psalmodie über Straßburgs Münster, für die Erkenntnis der mittelalterlichen Poesie in Bodmers sofortigem Versuch, dem bisherigen Mäkeln gegenüber eine gerechte Betrachtung der veralteten Minnesängersprache an Beispielen durchzuführen. Mit diesen bescheidenen, aber Goldast und Scherz weit übertreffenden Ansätzen einer geschichtlichen Semasiologie des Mittelhochdeutschen[1]), deren Einwirkung auch auf die Umgestaltung der gleichzeitigen Dichtersprache sich im einzelenen nachweisen läßt, wurde Bodmer ein Vorläufer Beneckes, des Schöpfers der mittelhochdeutschen Lexikographie.

---

*) Vgl. darüber jetzt meine Schrift Die nationale Aneignung der Bibel und die Anfänge der germanischen Philologie S. 116 f. (= Mogk-Festschrift S. 333 f.).

[1]) Schon 1743 hatte Bodmer in dem oben besprochenen Aufsatz (Sammlung, 7. Stück, S. 33 f.) richtig bemerkt, daß im Heldenbuchdruck, in Sebastian Brants 'Freidank', in Wickrams Metamorphosenübersetzung des Albrecht von Halberstadt an den Gedichten des 13. Jahrhunderts so starke Veränderungen vorgenommen sind, daß 'wir die Sprache und die ächten Gedanken der Originale öfters darinnen missen'.

Anderseits zeigt Bodmer am Inhalt vorgelegter Minnelieder, welche 'Artigkeit in den Gedanken', welche 'Zärtlichkeit in dem Herzen' diese Liebespoeten ausgesprochen hätten. 'Alle Zeilen bezeugen, daß diese Poeten nicht in der bloßen Phantasie geliebet, daß sie nicht bloß geschrieben, sondern gefühlt haben' (Crit. Briefe S. 216). Und ganz als Schüler von Addison und von dessen Schrift über die Schönheit des Miltonschen Gedichts gibt er seinem Lobe die Fassung: „In allen diesen Exempeln bemerken Sie einen Ausdruck, der aus den eigentlichsten Wörtern besteht, wie der Affekt es haben will" (ebenda S. 218). Welch ein Unterschied gegen die Sprache der 'erdichteten Liebesbriefe' Hofmannswaldaus! 'Diese Sprache', d. h. die Sprache des Minnesangs, redeten nach Bodmers Meinung 'die deutschen Helden selbst im Affekt'. Und 'diese Poeten' hätte man niemals mit den Meistersingern des 15. und 16. Jahrhunderts vermischen dürfen, die ohne inneren Anteil ihre Verse handwerksmäßig schmiedeten[1]).

Die spätere germanistische Wissenschaft hat die hier zum erstenmal scharf ausgesprochene Scheidung zwischen Minnesang und Meistersang — es ist die neunte grundlegende

[1]) Diese im Affekt nicht erdichteter, sondern gefühlter Liebe geborene Minnepoesie stellt Bodmer, um sie zu rühmen, dann aber doch der Anakreontik Gleims und Hagedorns an die Seite! Nach unserer heutigen Schätzung, die sich freilich sehr allmählich innerhalb des allgemein-wissenschaftlichen Bewußtseins durchzusetzen vermochte, hat das Erdichtete, Konventionelle am Minnesang einen weit höheren Anteil, als Bodmer und die Minnesangbewunderer unter seinen Zeitgenossen sich träumen ließen, als nachher die Romantiker und lange auch die germanistische Betrachtung annahmen. Aber gemessen an der im ganzen doch spielerischen, trotz aller Naturschwärmerei oft philistermäßig stubenhaften, sentimentalisch und sinnlich gezierten Liebespoesie der deutschen Anakreontik des 18. Jahrhunderts erscheinen uns die besseren Vertreter des Minnesangs in der Tat urwüchsig, ihre Sprache wirklich fast als die 'Sprache der deutschen Helden'. So relativ und so gebunden an die zeitliche Enge unseres Urteils und unseres künstlerischen Vermögens sind die Maßstäbe literarischer Kritik! Die Anakreontik wollte ja freilich im Gegensatz zur galanten Lyrik Hofmannswaldaus und seiner Verwandten wahre, natürliche, gefühlte Töne anschlagen. Nicht sie selbst also in ihren wirklichen Hervorbringungen, wohl aber das ihr vorschwebende künstlerische Ideal durfte im Minnesang vorgebildet scheinen. Und das hat Bodmer bei seinem Vergleich auch, ohne es sich klar zu machen, wirklich gemeint.

Beobachtung, die Bodmer über die mittelalterliche Liebespoesie gemacht hat — trotz Jacob Grimms nicht ganz klarem und nicht ganz konsequentem Widerspruch bestätigt, wenn sie auch die Ahnherren der Meistersinger schon in den fahrenden Spruchdichtern des 13. Jahrhunderts erkennt. Zu ihrem Schaden aber hat die germanistische Wissenschaft auch lange jenes Urteil über die Sprache des Minnesangs, den sie als echte Sprache des Affekts deutscher Helden betrachtete, festgehalten oder doch wenigstens sich durch jenes Urteil die eigene Auffassung und Wertung des Minnesangs beeinflussen lassen. Und die andachtsvolle Verklärung und Umnebelung des Mittelalters, die im Zeitalter der Romantik aufkam und lange nachklang, gab diesem Urteil eine neue Färbung und weitere Dauer.

Mit seinen beiden Ausgaben der Pariser Minneliederhandschrift, die für drei Generationen die Hauptquelle des Minnesang-Studiums gewesen sind, erwuchs Bodmer ein umfassendes Programm für eine zu schaffende neue Wissenschaft. Die oben bezeichneten Erwägungen und Wahrnehmungen liegen ihnen zugrunde. Gerade übrigens die Widersprüche in Bodmers Auffassung des Minnesangs haben noch auf dem festeren Boden, den die deutsche Philologie später geschaffen, fortgelebt und spiegeln sich bis zum heutigen Tag noch wider in gewissen schwankenden oder gegensätzlichen Meinungen wie in den verschiedenen Richtungen der Forschung.

Im Vorbericht zu Bodmers Auswahl aus der Pariser Handschrift stehn ziemlich eingehende, aber trockene biographische Aufklärungen über die einzelnen Dichter, übrigens ganz kritiklos, voll übernommener alter und eigener neuer Irrtümer, auch einige kurze kulturhistorische Hindeutungen. Aber alles persönliche Gewicht fällt auf das Grammatisch-Stilistische. Er hofft „die Kenner zu überzeugen, daß die Sprache, in welcher unsere Poeten geschrieben haben, nichts weniger als barbarisch gewesen sei", „daß diese Poeten ihre so geschickte Sprache gebraucht haben, tausend artige, natürlich-einfältige und in dem Grunde des menschlichen Herzens entsprungene Empfindungen auszubilden"[1]). Auch die vollständigere Ausgabe wendet sich

[1]) Proben der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten Jahrhunderts, Zürich 1748, Vorbericht S. XLf.

zwar allgemein an die Liebhaber des Schönen und Artigen, der alten, einfältigen Sitten, der Sprache der schwäbischen Zeiten, rühmt an den Minnesängern 'die Grundsätze und Regeln der Ehre, der Liebe, der Größe, der Dapferkeit'[1]), jedoch die Sprache liegt ihm wieder zumeist am Herzen. „Es war gewiß eine Sprache, die ihre Verfassung hatte und auf richtigen Regeln begryndet war, und es læßt sich noch streiten, ob sie durch die Veränderung, die sie seit dem sechszehnten Jahrhundert erlitten hat, an Reichthum, Klange und andern Geschiklichkeiten mehr gewonnen oder mehr verlohren habe[2])". Hier redet der Vorläufer Herders und des jungen Goethe. Hier redet aber auch der Vorgänger Jacob Grimms und der großen Editoren mittelhochdeutscher Texte: Benecke, Lachmann, Haupt.

Der Schüler Addisons, dem die Jungborn-Kräfte der altertümlichen Sprache Miltons sich offenbart hatten, möchte in seiner Minnesinger-Sammlung der modernen deutschen Dichtersprache ein Heil- und Erfrischungsbad für ihre Schwäche und Erstarrung rüsten. Er fühlte und sah auch im einzelnen ganz deutlich, welcher Art dieses neue Leben sei, das die werdende deutsche Dichtersprache aus den Minneliedern schöpfen könne. Er gibt in zahlreichen Beobachtungen mit feinem Sprachempfinden eine Anleitung, die mehrere wichtigste charakteristische Unterschiede der alten und der modernen Sprache hervorhebt und dabei Winke einstreut, wie aus den Vorzügen der alten Sprache auch die junge Dichtersprache seinerzeit sich neue Ausdrucksmittel gewinnen könne[3]).

---

[1]) Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpuncte, 1. Theil, Zyrich 1758, Vorrede, S. V. Er findet diese Dichter „so beschaffen, daß ein großer Theil der nachtheiligen Meinung verschwindet, die man von ihnen als von Menschen gehabt hatte, die sich kaum von der Barbarey losgerissen hätten". Auch hier benutzt Bodmer einen Gesichtspunkt Blackwells, der nachdrücklichst betont, daß die Homerische Poesie entstanden sei gerade in jenem Augenblick, da die Griechen eben aus der Barbarei sich befreiten.

[2]) Minnesinger, Vorrede S. IV. Auf derselben Seite ruft er zum Helfer Addison an, der den Wert und Nutzen der Sammlung und des Studiums von 'Englischen alten Liedern' gepriesen habe.

[3]) Vgl. Bodmers Bemerkungen über den Artikel (Wiederholung: *Si iehent der sumer der si hie*; Zwischenstellung: *Minen gedanken den vrien*; besonders wichtig die Auslassung: [s. jetzt meine Darlegung: Vom Mittelalter zur Reformation III, 2, Einführung in das Gesamtwerk,

Allerdings, bei aller Bewunderung dieser eigenen und reinen Sprache des schwäbischen Zeitalters, erkannte Bodmer schon, daß der deutsche Minnesang nicht bodenständig ist. Er 'fand die Mechanik dieser Verse überhaupt derjenigen gleichförmig, welche in den provenzalischen ins Auge und Ohr fällt', und bemerkte bereits, daß einer dieser Minnesänger, Graf Rudolf von Neuenburg, sein Lied aus Strophen eines

---

S. Xf.] Proben d. alten schwäbischen Poesie, Vorbericht S. XLI); prägnanter Gebrauch des 'Zeugefalles': *verzaget libes und guotes* (ebd. XLII); *er, si, es* für derselbe, diejenige: *Er súndet swer des nicht geloubet* (ebd. XLIII): *er, si* = Artikel; *Si selig wib enspreche sinc*; Weglassung der Personszeichen vor den Zeitwörtern (ebd. XLIV); Partikeln (ebd. XLVI bis L); Ellipsen: *Us hoher aventúre ein suesse werdekeit* (ebd. LI); Metathesis der gewöhnlichen Wortverbindung: *Min hoher muot ist und frœide tot* (ebd. LII); Zerschneidung zusammengesetzter Wörter: *Da si ir fründe trúget mit* (ebd. LIII); Zusammenschmelzungen: *ers* = *er si*, *dier* = *die er*, *dast* = *das du*, *woltes* = *wolte si* (ebd. LIII). Die Sprache Klopstocks und der Geniezeit hat mit kühnen Griffen diese Ausdrucksmittel nachzubilden gestrebt und so Bodmers Urteil (Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpuncte, Zyrich 1758, 1. Theil, Vorrede S. V) bestätigt: „Wenn unsere schœnen Geister sich einmal mit dem syntactischen Theile dieser verabsæumten Sprache bekannt macheten, so ist kein Zweifel, daß sie sich nicht vieler Geschiklichkeiten derselben, mit guter Manier, ohne Zwang und Dunkelheit, wieder bemæchtigen kœnnten." Und auch Bodmers nachhelfender Hinweis (Minnesinger 2. Theil, 1759, Vorrede S. III) auf die 'unerwartet und unverwarnet' redend eingeführte Personifikation der Minne oder Sælde, auf die Gewohnheit, „die Rede mit der Person oder der Sache, der sie etwas zu seyn oder zu thun geben, schlechtweg anzufangen, und wenn sie so das Subjekt vorangehen lassen, ihm auch seinen Artikel zu nehmen", zielt, wie die obigen Bemerkungen über Artikelauslassung, auf jene glückliche Bereicherung der modernen poetischen Sprache durch Wiederbelebung alter und volksmäßiger Sprachmittel, die dem Apellativum den Artikel entzieht und es so in die Sphäre des Eigennamens hebt. Namentlich von Lessing, Gleim, Herder beobachtet und verwirklicht, findet sie ihren Triumph in Goethes poetischer Magie. Ich habe schon an anderer Stelle mehrfach ausgesprochen, daß bei dieser literarischen Zurückeroberung altgermanischer Ausdruckskraft, die in der Kinder- und Märchensprache, im Amtsstil, im Volkslied fortlebte, die parallele etwas ältere englische Sprachbewegung mitgewirkt hat: vor allem die Anregung Addisons, der aus Milton und der Volksballade als Erfrischungsquellen der poetischen Sprache schöpfen lehrte. Bodmer meinte, daß „die Sprachgelehrten in der iztlebenden deutschen Sprache, vornehmlich in ihren Provinzialdialecten, ferner in der französischen und noch mehr in der

provenzalischen Troubadours, des Folquet de Marseille, übersetzt habe[1]). Er geht diesem literarhistorischen Problem ganz ernsthaft zu Leibe. Er bemüht sich durch Hallers Vermittlung um provenzalische Gedichthandschriften in Bern[2]). Ja, er stellt eine förmliche Untersuchung darüber an, 'von was vor Ursachen die schwäbische Poesie', deren Blüte er ziemlich richtig auf die Zeit von 1180 bis 1330 festlegt, 'ihren Ursprung gewonnen' habe. Er verwundert sich 'über die plötzliche Erscheinung der artigen Poeten in dem Jahrhunderte der schwäbischen Kaiser'. Wir haben seitdem, durch lange literarhistorische und stilgeschichtliche Einzelforschung, gelernt, daß von Plötzlichkeit nicht eigentlich geredet werden darf, sondern der höfisch-ritterliche Geschmack und die minnigliche Denk- und Dichtart, insbesondere Frauendienst und Minnesang, in einer Vorbereitungszeit mehrerer Jahrzehnte allmählich durchdringen. Aber den Kern des Problems hat Bodmer dabei richtig gefühlt.

---

englischen Sprache, eine Menge besonderer Ausdrüke und Wortfygungen entdeckten, die von der alten [deutschen] Sprache ybrig geblieben sind" (Minnesinger I, Vorrede S. IV). Er verstieg sich zu der Hoffnung, „daß man die Sprache' des schwäbischen Zeitpunktes 'so gebrauchen kœnnte, wie einige muntere Kœpfe in Frankreich die verlebte doch starke Sprache des Marot und Amyot brauchen, und wie die Engellænder so gerne und mit so vieler Geschiklichkeit in der Sprache des Spencers und des noch ælteren Chaucers schreiben", und „hatte mit Vergnygen wahrgenommen, daß man hier und dar einige kleine Versuche von dieser Art gemachet hat" (ebd. S. XI). — Schon früher hatte Breitinger, Fortsetzung der Critischen Dichtkunst, Zürich 1740, S. 145—156 in ähnlichem Sinne gewisse '*Idiotismos*' der deutschen Sprache zu erhalten oder zu erringen gesucht: Substantivierung von flexionslosen Infinitiven und Adjektiven, Ellipsen, Pleonasmen, Gebrauch des Partizips und nachgestellten Adjektivs (Haller: 'sein Arm bewehrt mit Stahl'). Dabei hatte er (S. 151) sich auch schon auf mittelhochdeutsche Verse eines Heldengedichts 'aus dem dreyzehnten Sæculo' berufen (*Vil werden fursten hoh gemut*). Auch hatte er (ebd. S. 199. 202—212) die 'Pflicht der guten Scribenten, die guten alten Wörter mit ihren Begriffen aus der Vergessenheit hervorzuziehen', eingeschärft und an Beispielen begründet. — Einschlägiges enthält auch Bodmers in manchem Betracht interessantes Buch 'Die Grundsätze der deutschen Sprache', Zürich 1768.

[1]) Bodmer, Proben, Vorbericht S. LV, XXVIII; Neue Critische Briefe, Zürich 1749, 14. Brief S. 95—98.

[2]) Sokolowsky a. a. O. S. 37f.

Es ist in der Tat auch für uns noch verwunderlich, woher und durch welche Kräfte der mittelalterlichen deutschen Poesie, die bis dahin ihr heimisches Erbgut, die alten epischen Stoffe und den heroischen Stil wie die alte kernige Gnomik und auch die leichtere Kunst der Spielleute, mehr und mehr christlich gefärbt und ins Theologische umgebogen hatte, im Laufe von einem Menschenalter etwa diese ganz neue, fremdartige künstliche Lebensanschauung, diese völlig ungermanische neue Wertung der Frau und der Frauenliebe, dieses neue, alle übrigen Gedanken und Wünsche beherrschende einzige Hauptthema zugeflossen ist.

Bodmer versteigt sich bereits zu einer allgemeinen Übersicht der Geschichte der deutschen Literatur, sucht ihren Aufschwung an der Wende des 12. Jahrhunderts — wie er sagt nach der Methode von Du Bos' Critischen Betrachtungen[1]) — teilweise auf 'physicalische Ursachen' zurückzuführen: auf die Durchsonnung des deutschen Klimas infolge fortschreitender Entwaldung und Urbarmachung sowie auf die gastronomische Wandlung, welche die aus dem Süden (Italien, Palästina) im Kreuzzugs- und Handelsverkehr zuströmenden Gewürze hervorriefen. Aber wenn diese Einflüsse auch dem deutschen 'Temperament einen gewissen Zusatz von Geistigkeit gegeben, der sie nur sanftmütiger gemachet hat', so seien die wahren Ursachen des schnellen Wachstums der schwäbischen Poesie doch moralische. Bei genauerer Betrachtung bemerke man, daß die deutsche Poesie dieses Zeitalters „erstlich in äußerlichen, hernach in wesentlichen Dingen mit der provenzalischen eine Ähnlichkeit hat, die starke Anzeige gibt, daß sie wo nicht von daher entsprungen ist, zum wenigstens eine gewisse neue Art, einen höheren Grad der Reinigkeit einen geschikteren Schwung der Gedanken daher empfangen

[1]) Dieselbe Methode hatte Bodmer aber schon früh auch in seines freundschaftlichen Korrespondenten, des Genfer Pietro di Calepio 'Carattere degli Italiani' kennen gelernt, einem Aufsatz, den Bodmer von dem Verfasser empfing und in der 'Bibliotheque italique' (Genf 1728—1734) abdrucken ließ. Aus Leone Donatis Mitteilungen über diese Arbeit in seiner wertvollen Untersuchung 'Bodmer und die italienische Literatur' (Bodmer-Denkschrift S. 257) entnehme ich, daß diese 'psychologische Studie über die Eigentümlichkeiten' der Italiener 'ziemlich ausführlich über den Einfluß des Klimas und überhaupt von dem, was man später *Théorie du milieu* nannte', handelt.

hat". Beide haben dieselben poetischen Gattungen: die provenzalischen Chansons, Lays, Sirventes, Tenzonen, Balladen, Romanzen findet er der Sache nach und teilweise auch mit entsprechenden Namen (Gesänge, Lieder, Reien) im deutschen Minnesang wieder. Auch die ritterlichen Liebesromane, die Artusepen, glaubt er kühnlich, haben ihren Ursprung in der Provence. Besonders fällt für ihn ins Gewicht, „daß in der schwäbischen und der provenzalischen Poesie eine wunderbare Gleichheit der Art zu denken, sich die Dinge vorzustellen und sie auszudrüken wahrgenommen werde". Er gibt Proben provenzalischer Troubadourlieder in der Sprache des Originals und in Übersetzung, um 'die starke Ähnlichkeit mit den Gedanken und Vorstellungen der schwäbischen *Minnesinger*' zu erhärten. Er leitet diese Ähnlichkeit her aus einer genauen Bekanntschaft, aus dem genauen Umgang zwischen deutschen und provenzalischen Poeten und glaubt, daß die gemeinsamen Kreuzzüge der europäischen Nationen dazu besonders die Gelegenheit gegeben hätten[1]).

Er entnimmt den alten Troubadour-Biographien die Nachricht, Kaiser Friedrich I. habe, als er 1162 den Grafen Raimund von Barcelona mit der Provence belehnte, die Gedichte der Provenzalen bewundert und sie durch kostbare Geschenke wie in einem provenzalischen Madrigal anerkannt, und fährt dann fort: „Woher die Provenzalen ihre Poesie genommen haben, mögen andre untersuchen, . . woher und durch wen sie in Spanien gekommen sey, ob durch die Mauren aus Afrika"[2]).

---

[1]) Bodmer, Neue Critische Briefe, 10.—14. Br. S. 58—98 (die obigen Anführungen aus S. 58ff., 71ff., 80ff., 90ff.); ferner 7. Br. S. 49f.; 44. Br. S. 338—342; 45. Br. S. 343—349; 53. Br. S. 379—383; 63. Br. S. 447f. (hier ein von Bodmer verfaßtes Minnelied in angeblich mittelhochdeutscher Sprache); 69. Br. S. 465; 74. Br. S. 474—506. Seine Kenntnis der provenzalischen Troubadours Arnaud de Merveilh, Giraut de Borneil, Anselm Faidit, Arnaut Daniel, Folquet de Marseille schöpfte Bodmer (Brief 14) aus Mario Crescimbeni, Storia della volgar poesia (1710), worin Troubadourbiographien nach Nostradamus und ausgewählte, von Anton Maria Salvini ins Italienische übersetzte Troubadourlieder mitgeteilt sind. Crescimbenis Storia ist für die Methode literaturgeschichtlicher Betrachtung bedeutsam und hat als Beispiel patriotisch-reformatorischer Literaturpädagogik auf Bodmer sicher befruchtend gewirkt.

[2]) Bodmer, Neue Critische Briefe, 10. Br. S. 61.

Diese Ableitung der Troubadourpoesie von den spanischen Mauren, hier nur fragweise hingestellt, spielte noch auf längere Zeit eine bedeutende Rolle. Sie verquickte sich mit der längst oft erwogenen und in gleichem Sinne beantworteten Frage nach dem Ursprung des Reims[1]). Daß dieser von den Arabern dem christlichen Mittelalter zugekommen sei, konnte man seit dem 17. Jahrhundert auch in deutschen Schriften oft genug lesen. Eine nähere Begründung für die arabische Abstammung der Troubadourpoesie wird aber nicht gegeben, jedenfalls keine, die nach heutigen wissenschaftlichen Begriffen irgendwie geschichtlichen Glauben verdient und Beweiskraft hätte[2]).

II.

Bedürfnis und Sehnsucht nach einer Verjüngung und Erstarkung der deutschen Dichtersprache, nach Beseelung und Bereicherung des lyrischen Ausdrucks hatte dem Züricher Dichterpatrioten und Kunstreformator und seinen Mitstrebenden den Zugang eröffnet in einstmalige Wirklichkeiten: in das mittelalterliche Reich edelster deutscher Sprachkunst und Weltbildung. Der Eindruck mußte berauschen. Bodmer gestaltete ihn nicht übel in seinem Märchen vom 'Erdmännchen'[3]) als die Entdeckung von König Laurins poeti-

---

[1]) Vgl. jetzt darüber Eduard Nordens tiefgreifende Behandlung des vielerörterten Problems und seine Abweisung des semitischen (hebräischen, syrischen) Ursprungs, der neuerdings wiederholt, am eindrucksvollsten von Wilhelm Meyer, behauptet worden ist: Die antike Kunstprosa, Band 2, Anhang I, S. 810ff., besonders S. 827f. [und im 2. Abdruck, Leipzig-Berlin 1909, Nachträge S. 11f.]. — Für hohes Altertum, ja für südsemitischen Ursprung des Reims im Arabischen erklärt sich Carl Brockelmann, Geschichte der arabischen Literatur, I. Bd., Weimar, Felber, 1898, S. 13f. und Geschichte der arabischen Literatur, Leipzig, C. F. Amelang, 1901, S. 11f. Nach ihm ist die älteste Form der poetischen Rede im Arabischen die Reimprosa, die sich auch bei den nächsten Verwandten der Araber, den Abessiniern, und zwar auch in den altamharischen Volksliedern findet. Sie erscheint in Abschnitten, die noch nicht ganz symmetrisch, aber annähernd gleich sind. Durch strengere rhythmische Gliederung entwickelt sich daraus das jambische Maß, in dem am Schluß eines jeden Kolons der Reim steht.

[2]) Siehe die vorhergehende Anmerkung.

[3]) Bodmer, Neue Critische Briefe, 74. Br. S. 474—506: ein Kobold aus dem Geschlecht, über das König Laurin herrschte, einst in seiner

schem Rosengarten. In der Schweizerischen Heimat, ja genau gerade in Zürich fand er die versunkenen Schächte alter alemannischer Sprachherrlichkeit und landsmännischer Dichtkunst. Ohne diese persönliche gegenwärtige und sozusagen praktische Disposition hätte Bodmer nicht das Werk der Wiedererweckung des Minnesangs unternommen, das weit über seine Kraft ging. Ohne eine verwandte, gleichem Verlangen entspringende Disposition des kleinen teilnehmenden Kreises derer, die übersättigt von Klassizismus und Intellektualismus auf die morgenrötlichen Rufe Addisons, Gravinas, des als *poeta della natura* gefeierten Mathematikers, Dichters und Poetikers Pater Tommaso Ceva[1]), Muratoris, Blackwells,

---

Jugend an dessen Hof Sänger vor der Tafel 'der fürstlichen *Sinilde*', später am staufischen Hofe, wo er 'von den werthen *Minnesängern* tausend süße *Minnelieder* lernte' läßt in einem Eichwald unter Klippen hausend nachts seinen Gesang alter Minnelieder hören und wird von Bodmer durch den Gesang süßester Liebesstrophen in moderner Sprache zu Antworten in mittelhochdeutschen Minneliedern veranlaßt, dann ans Tageslicht hervorgelockt; alsbald entspinnt sich ein Wettgesang in modernen anakreontischen und mittelhochdeutschen Minneliedern zwischen beiden, bis der Zwerg unter Belobigung 'der heutigen Dichter' einen grammatisch-poetikalischen Vortrag hält über die Vorzüge der Sprache der Alten vor der Dichtersprache der Neueren, und mit der Versicherung, daß die Neueren alle diese Vortheile nach und nach wieder in ihre Sprache zurückholen und ersezen werden', ihn in seine unterirdische Wohnung führt, in der 'von den Karfunkeln' 'ein lichter Glantz innwendig schimmerte wie im hellen Morgen'; in einer Kammer dort zeigt er ihm ein großes, in Leder gebundenes Buch 'mit güldenen Pukeln an den Eken' und 'mit Clausuren von demselben Metalle', übergibt es ihm unter Hinweis auf Herrn *Ruedger Manesse* in Zürich, den großen Gönner und Sammler der alten Minnelieder, und wenn er es gebrauche, wie es ihm seine 'Liebe zu dieser göttlichen Kunst und die Vortrefflichkeit seines Inhalts befehlen', könne er, falls er Beistand oder Berichte nöthig habe, durch nächtlichen Gesang eines seiner artigen Lieder den kleinen Helfer aus der Erde herbeirufen. — Man hat dieses Märchen von 1749 abgeschmackt gefunden. Aber es ist sehr reizvoll: drollig und rührend. Diesen Vorklang Tieckscher Phantasiespiele, in dem des Rokoko Grazie, Empfindsamkeit und Schulzöpflein so wunderlieblich erglänzen vom ersten Frühlicht der noch fernen Romantik, sollten unsere Schullesebücher aufnehmen als ein höchst anschauliches und darum auch lehrreiches Beispiel für den leise sich vorbereitenden Aufgang neuer geistiger Epochen.

[1]) Vgl. über ihn Donati, Bodmer-Denkschrift S. 278 und S. 309, Anm. 70.

Percys, Woods, Youngs hinüberhorchten und nach Einfalt und Natur, nach 'Originalwerken', nach 'Schöpfungen' lechzten, hätten Bodmer und Breitinger aber auch für die mühselige Wanderung in eine entschwundene fremdartige Welt keinerlei Begleitung und Nachfolge gewinnen können.

So darf uns denn nicht wundern, wenn diese erste schon halbwissenschaftliche Vertiefung in die Eigenart des Minnesangs neben den vermerkten richtigen historischen Einsichten auch starke Mißgriffe enthält, anachronistische Projektionen moderner Werte, Maßstäbe und Forderungen. Es wirkt heute ja komisch, wenn wir lesen von dem Sammeleifer der beiden Manessen: „Beyde waren mit einer gleichen Liebe zur Poesie eingenommen, und beyde hatten eine gleiche Sorge für die Ehre des weiblichen Geschlechtes, welche von den Poeten besungen ward; denn auf diese Art der Lieder waren sie vornehmlich bedacht, welche das Lob der Mädchen zum Inhalt hatten, und diese Lobgesänge wollten sie nicht untergehen lassen"[1]).

Hier ist also noch nicht einmal dies erkannt, daß der eigentliche Minnesang in Deutschland wie in Frankreich der festen Regel nach den Dienst einer verheirateten Frau zum Gegenstand hat und Liebesverhältnisse verklärt, die neben und über der Ehe, der Grundlage also der christlichen Gesellschaft, eine andere, höhere Gemeinschaft der Geschlechter sein wollen und sobald sie leidenschaftlichen Charakter annehmen, sich zerstörend gegen die Ehe richten. Aber wer im Minnesang ein Erfrischungsbad für die deutsche Anakreontik suchte, der konnte leicht in der mittelhochdeutschen *frouwe* das Mädchen des 'zärtlichen Schäfers' wiederfinden. Bodmer hat schon in der größeren Ausgabe der Minnesänger seinen Irrtum berichtigt, aber unvollkommen; er hat dort an der entsprechenden Stelle[2]) das 'Lob der Mädchen' ersetzt durch das 'Lob der Frauenspersonen'. Dabei ist indessen immer noch nicht scharf ausgesprochen, daß eben der eigentliche höfische Minnedienst, wie er von Frankreich nach Deutschland hinüberkam, überhaupt der ganze idealisierende Kultus der Frau, soweit er in der streng höfischen Liebespoesie zum

[1]) Bodmer, Proben, Vorbericht, S. XIV.
[2]) Bodmer, Sammlung von Minnesängern, S. XIII.

Ausdruck gelangt, nur der verheirateten Dame geweiht war und daß was als ritterliche Galanterie seitdem unvergänglicher Besitz der Weltkultur geworden ist, herstammt von einer alte, germanische Sitte durchbrechenden neuen Konvenienz, die nicht in der Ehe, nicht in Neigung und Leidenschaft zu einem Mädchen, sondern in der freien werbenden dienenden Liebe zu einer hochstehenden Frau das Lebensideal und den höchsten Gegenstand aller Poesie suchen heißt[1]).

Aus diesen Wahrnehmungen hat man indessen sehr lange Zeit nicht die notwendigen Folgerungen gezogen. Wer sich in die Minnegedichte vertiefte, den bannte zunächst eben immer der unerwartete poetische Reiz einer Sprache und eines Empfindungslebens, die das hergebrachte Vorurteil von der Barbarei des dunklen Mittelalters so wunderbar widerlegten. Neben Hagedorn und Gleim begeisterte sich Klopstock für 'die schöne einfältige Natur darin', und für 'die Sprache dieser edlen Alten'. Hier war also der maßgebende Gesichtspunkt für die Betrachtung des Minnesangs sein anscheinend vaterländischer, aber zugleich allgemein menschlicher Gehalt. Als vollends der Begriff 'Naturpoesie' und 'Volkspoesie' durch die befreiende englische Geisteswelle Schlagwort der literarischen Revolution wurde, schwelgten Herder, Goethe, Bürger und die Göttinger, überhaupt alles was zum Genie-Banner hielt, in diesen Liedern der 'Zärtlichkeit', der 'Unschuld'. Freilich Goethe hat diese Schwärmerei nur kurze Zeit und nicht allzu tief sich angeeignet. Und auch Herder, über dessen Verlöbnis und freudvoll-leidvollem Brautstands-Briefwechsel gemeinsame Lesung der alten Minnegedichte und Carolinens innig erinnernde Zitate tröstlich leuchteten, hat sich ihnen gegenüber bald zu einer gewissen Kühle durchgerungen. Seine 'Volkslieder', die so manches Literaturgedicht aufnehmen durften, haben den Liedern der Minnesänger keinen Einlaß gewährt, obgleich doch gewiß unter den ältesten deutschen Minneliedern manche dem Volks-

[1]) Bodmers Meinung, daß der deutsche Minnesang nur Mädchen feiere, ist neuerdings freilich wieder aufgelebt in zwei Schriften Reinhold Beckers (Wahrheit und Dichtung in Ulrichs von Lichtenstein Frauendienst, Halle, Niemeyer, 1888, und Der mittelalterliche Minnedienst in Deutschland, Festschrift der Oberrealschule in Düren, Leipzig, Fock, 1895), hat aber keine Freunde gefunden.

liedcharakter, wie er Herder vorschwebt, sehr nahe kommen. Aber Herder meinte: 'die sogenannten Minnesänger . . . waren Volkssänger und warens auch nicht, wie man die Sache nimmt'. Sie gehörten gleich den Meistersängern nicht in seinen Plan, 'weil ihre Sprache und Weise wenig Lyrisches für uns hat'[1]).

Herder hatte anderseits früh schon die provenzalische und deutsche Minneposie universalhistorisch in den Zusammenhang der allgemeinen Kulturentwicklung eingereiht. Wesentlich auf Grund einiger ausländischer literatur- und kulturhistorischer Werke älterer und seiner Zeit, unter denen die von Klüber (Das Ritterwesen des Mittelalters, Nürnberg 1786/91) übersetzten Abhandlungen des De la Curne de Sainte-Palaye einen selbständigen wissenschaftlichen Wert haben, widmet er in seinen 'Ideen' dem 'Rittergeist in Europa' ein besonderes Kapitel. Eingehender wiederholt er diese Betrachtungen dann in den 'Humanitätsbriefen'[2]). In dem

[1]) Herder, Volkslieder, 2. Teil, Leipzig 1779, Vorrede S. 19f. (Suphan 25, S. 323f.).

[2]) Herder, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit IV, Riga 1791 20. Buch, II (Suphan Bd. 14, S. 459—462), Briefe zur Beförderung der Humanität, 7. Samml., Riga 1796, Br. 84 (Suph. 18, S. 33f., 35—42). Keime dieser Auffassung schon in: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit, 1774, S. 80 (Suph. 5, S. 523f.). Auf den Bahnen Herders fortschreitend gaben universalhistorische Darstellungen des Kulturproblems des Rittertums und des Minnesangs Johann Gottfried Eichhorn, Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neueren Europa, 1. Bd., Göttingen 1796, S. 10—260; Karl Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, I. Band, Göttingen 1801, S. 18—28; A. H. L. Heeren, Versuch einer Entwickelung der Folgen der Kreuzzüge für Europa, Göttingen 1808 (3. Teil der Kleinen historischen Schriften; in der mir vorliegenden neuen Ausgabe, Vermischte Historische Schriften, 2. Teil, Göttingen 1821, besonders S. 121ff., 177ff., 184ff., 338ff.). — Auch die Brüder Schlegel stehen in ihrer Auffassung des Rittertums, der Kreuzzüge, des Minnesangs teilweise unter dem Einfluß der von Herder befruchteten Geschichtskonstruktion. Wilhelm Schlegel hatte freilich durch seine Kenntnis der provenzalischen Sprache einen großen Vorsprung. Seltsam ist, daß Friedrich Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur (Werke 2. Ausg. 1. Bd., Wien 1846, S. 211f.) den deutschen Minnesang als völlig heimisches Eigengewächs ansieht. Zurückhaltend und mit einem gewissen Schwanken, aber doch den provenzalischen Anstoß zugestehend, behandelte das Problem Wilhelm Schlegel: Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst hrsg. von Minor, Teil 3 (1803/04)

spanisch-südfranzösischen Erdstrich, meint er, „bildete sich dieß- und jenseits der Pyrenäen in Arabischer Nachbarschaft die erste Poesie neuerer Muttersprachen Europas, die Provenzal-Dichtkunst", „die Mutter aller neuern europäischen Dichtkunst", Spanien unter der Herrschaft der Mauren war die glückliche Gegend, wo für Europa der erste Funke einer wiederkommenden Kultur schlug. „Offenbar sind von den Arabern die feineren Gebräuche des Ritterthums nach Europa gebracht worden." „Maurische Galanterie, maurische Ritterspiele, an denen als Preisausteilerinnen auch Damen Theil nahmen, waren mit anderen die Ursache, daß unter dem milden Himmel dieser Lande sich die Provenzal-Sprache aus der Barbarei riß und die provenzalische Dichtkunst hervorbrachte." Dabei diente als Stütze die oben erwähnte alte Lehre von der arabischen Herkunft des abendländischen Reims, für die er neben andern namhaften Orientalisten (wie Sale, Jones) den großen Johann Jakob Reiske ins Feld führte. dessen 'Entwurf der Arabischen Dichterey' in seiner Übersetzung des 'sogenannten Lammischen [d. h. auf lâm reimenden] Gedichts' (1756) die Ursprünglichkeit und das hohe Alter der arabischen Reimkunst dargetan hatte. „Was sich [aus der arabischen Kultur] aufnehmen ließ, der Genius des Werks, die Arabische Denk- und Lebensweise

---

Heilbronn 1884 (DLtdkm. 19), S. 44f., 47f., 49f.; Bonner Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Sprache und Poesie (seit 1818/19) hrsg. von J. Körner, Berlin 1913 (DLtkm. 147), S. 113, Z. 4—8. 138, Z. 11—25. In seinen Observations sur la langue et la littérature provencales (Anhang zu Raynouard, Des Troubadours et des cours d'amour Paris 1817), S. 67f. 70f. bekämpft er Ginguené und Sismondi, die den provenzalischen Minnesang aus einer Nachahmung der spanischen Araber hervorgehen lassen. Er vermißt dafür wie für die Ableitung der Gotik aus dem Arabischen jeden Schatten eines Beweises, verwirft insbesondere die als Gründe angeführten angeblichen Gemeinsamkeiten (Reim; Refrain; Monorimes; poetische Wettkämpfe), erklärt aber dann doch seinerseits (S. 74) die spanische Romanze für eine Nachahmung maurischer Volksgesänge. Ebenda verneint er die Frage, ob der deutsche Minnesang eine Nachahmung der Troubadours sei, und nimmt für ihn Originalität an. — Auf Eichhorns und Bouterweks wie Sismondis Ansichten über das Verhältnis der provenzalischen Minnedichtung zu arabischer Liebespoesie geht mein oben S. 1 Anm. 1 erwähnter Akademievortrag ('Vorspiel' Bd. I, 1. Teil, S. 262—268) näher ein, desgleichen auf Görres und Diez.

sind in den Versuchen der Provenzalen unverkennbar.“ Insbesondere fand Herder die bei den Arabern gebräuchlichen poetischen Fragen und Antworten wieder in den Fragen und Antworten der provenzalischen Trobadors. Die Verbindung von Tapferkeit, Liebe und Andacht in den Vorstellungen der Araber schien ihm bei den provenzalischen Dichtern wiederzukehren und für die einzelnen Gedichtarten der Trobadors erblickte er entsprechende Vorbilder in der arabischen poetischen Tradition. ‘Die fröhliche Wissenschaft *(gaya ciencia, gay saber)*’, d. h ‘die Kunst der Trobadoren’ bestimmte er als ‘die eigentümliche Gestalt der Europäischen Dichtkunst’, durch die sich diese ‘von der Poesie der Alten unterscheidet’: ‘Sie war Spiel, eine amusirende Hofverskunst in gereimten Formen.’ Da haben wir denn auch wieder die richtige Erkenntnis Bodmers, daß, wie man heute sagt, die Minnepoesie Gesellschaftsdichtung der Höfe war. Eine Erkenntnis, deren Bedeutung und Tragweite erst in den letzten Jahrzehnten von der mittelalterlichen Literaturforschung voll begriffen worden ist. So hoch Herder die provenzalische Poesie zu rühmen weiß, als deren Tochter ihm die spanische, französische und italienische gelten, sind ihm unsere Minnesänger nur ‘ein später und härterer Nachklang derselben[1])’.

Weit abweichend von solchem Meinen hielt dann am Eingang des 19. Jahrhunderts Ludwig Tieck die von Wackenroder entzündete Leuchte einfühlender Liebe, die ihm einen neuen Weg zum deutschen Altertum gewiesen hatte, auch über die deutschen Minnelieder. Ihr heimlichstes poetisches Wesen will er, voll innigster Hingabe, ihrer Reim- und Strophenkunst abhören und das Wunder ihrer Eigenart im Musikalischen entdecken. Nicht „Trieb zur Künstlichkeit oder zu Schwierigkeiten hat den Reim in die Poesie eingeführt, sondern die Liebe zum Ton und Klang, das Gefühl, daß die ähnlichlautenden Worte in deutlicher oder geheimnißvoller Verwandtschaft stehen müssen, das Bestreben, die Poesie in Musik, in etwas Bestimmt-Unbestimmtes zu verwandeln“. Aus dieser Liebe und diesem Gefühl will er die Reimgebände der Minne-

[1]) Suph. 14, 461. Hier wirkt wohl der alte Irrtum über das höhere Alter und die größere Selbständigkeit des italienischen Minnesangs (oben S. 11 Anm. 1) nach.

strophen, überhaupt den Charakter dieser Kunst begreifen und bestimmen

Er bewährt dabei im Grunde nur den Wahlspruch seiner romantischen Poetik, das Leitwort der ganzen romantischen Lyrik: 'Liebe denkt in süßen Tönen'. Und die neue romantische Lyrik, den Stil dieser neuen romantischen Lyrik, deren Sprache als Ausdruck einer neuen, aber doch aus älteren, europäischen Impulsen entsprossenen Kunstempfindung und Kunstlehre mit bewußtem Wollen ins Musikalische und zur begleitenden Musik drängt[1]), suchte und fand er vorgebildet in der Kunst der Minnesänger.

In dem 'lieblich labyrinthischen Wesen von Fragen und Antworten, von Symmetrie, freundlichem Widerhall und einem zarten Schwung und Tanz mannigfaltiger Laute schwebt' für ihn 'die Seele' dieser Gedichte. Beredt, mit überfeinem Empfinden trachtet er, im einzelnen das an den Gedichten der verschiedenen Minnesänger nachzuweisen[2]). Ein vergebliches Mühen! Aber in seinem Kern barg sich eine richtige Beobachtung, die in unserer Zeit anfängt, die wissenschaftliche Forschung zu befruchten. Allerdings spielt der Reim innerhalb der musikalischen Seite des Minnesangs eine wichtige Rolle. Sein Einfluß auf die musikalische Komposition der Minnelieder, auf den Gang der Melodie ist viel entscheidender als unser modernes Musik- und Poesiegefühl das erwartet. Erst die neueren und allerneusten Untersuchungen über die Melodien der Minnesänger und der Troubadours wie die langsam einsetzende Forschung über den mittelhoch-

---

[1]) Über die weitverzweigte Bewegung in England und Frankreich, Italien und Deutschland, die der Starrheit des Klassizismus und der Buchpoesie entrinnen wollte durch eine Art Wiederherstellung des Naturzustandes der Kunst, durch Rückkehr zur lebendigen Einheit aller Künste, durch Annäherung und Vereinigung von Poesie und Musik, s. meinen Aufsatz 'Schillers Chordrama', Deutsche Rundschau, 1910, Februar, S. 238ff., März, April S. 91ff. (unten S. 125ff., 207ff); vgl. auch meine Ausgabe von Goethes eigenhändiger Reinschrift des westöstlichen Divan, Schriften der Goethe-Gesellschaft 26. Bd., 1911, S. 19ff. (unten S. 379—385). Das Verhältnis der 'Romantik zur Musik' hat neuerdings Oskar Walzel, Deutsche Romantik 2. Aufl., Leipzig, Teubner 1912, S. 89—96 in scharfen Strichen gezeichnet.

[2]) Ludewig Tieck, Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter, Berlin 1803, S. XIII—XVIII.

deutschen Strophenbau verwandeln jene Halbwahrheiten romantischer Orakelrede in greifbare Beobachtungen wirklicher künstlerischer Triebe und Verhältnisse[1]).

Tieck bezeichnete 'die Dichter der Provence' als die Vorbilder der Deutschen, Franzosen und Italiener Er nahm an, daß sie 'viele Arten der Verse sowie viele poetische Schilderungen von den Provenzalen entlehnt', doch 'die überlieferten Formen durch Originale vermehrt haben'. Er sah, daß der Minnesang ein Teil jener geistigen Bewegung im 12. und 13. Jahrhundert war, die er die 'Blüthe der Romantischen Poesie in Europa' nennt (Minnelieder S. VI, XVIII). Er wies treffend hin auf deren internationale Wurzel, auf den universalen Charakter des Ritterstands, der alle Völker Europas verband, auf die Kreuzzüge, die diesen Bund noch enger machten und ein wunderbares Verhältnis zwischen dem Orient und dem Abendlande veranlaßten (ebd. S. X). Aber während er im Hinblick auf Herder, den er jedoch nicht nennt, das höhere Streben rühmt, in den 'Denkmälern verflossener Zeitalter' 'jeden Geist auf seine ihm eigene Art zu verstehn und zu fassen', zieht er doch für seine Würdigung des Minnesangs eigentlich nur aus der letzten Grundvoraussetzung jenes Herderischen Verfahrens seine romantische Folgerung

---

[1]) Ich denke dabei z. B. an Kurt Plenios verheißungsvolle Studien zur mittelhochdeutschen Strophik. *Dieser hochbegabte junge Gelehrte war eines der edelsten und schmerzlichsten Opfer des Weltkrieges. Nach wiederholten schweren Verwundungen brachte er den Keim der Todeskrankheit heim und mit ihr heldenhaft ringend hat er ohne Ermatten seine Lebenskräfte in glühendem Forscherschaffen verzehrt bis zu seinem jähen Zusammenbruch. Er starb an der Lungenschwindsucht den 28. August 1919 im Reinickendorfer Krankenhaus zu Berlin. Sein wissenschaftliches Vermächtnis besteht aus den folgenden Aufsätzen: Strophik von Frauenlobs Marienleich (Beiträge 1914 Bd. 39, S. 290—319); Beobachtungen zu Wolframs Liedstrophik (ebd. 1916, Bd. 41, S. 47—128); Über deutsche Strophik (ebd. 1917, Bd. 42, S. 280—285); Kolometrie (ebd. 1917 Bd. 42, S. 285—287); Bausteine zur altdeutschen Strophik (ebd. 1917 Bd. 42, S. 411—502; Bd. 43, S. 56—99); Über die sogenannte Dreiteiligkeit und Zweiteiligkeit in der mittelhochdeutschen Strophik (Herrigs Archiv 1917 Bd. 136, S. 16—23). Eine hinterlassene Schrift über Walther von der Vogelweide wird Gustav Bebermeyer herausgeben unter dem Titel 'Walther von der Vogelweide. Forschungen zur Geschichte seines Lebens und Dichtens' (im Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart).

und verlangt, alle Werke der verschiedensten Künstler, also auch den Minnesang, nur 'als Theile Einer Poesie', 'Einer Kunst anzuschauen': „denn es gibt doch nur Eine Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft, mit den Werken, die wir besitzen und mit den verlohrenen, die unsere Phantasie ergänzen möchte, sowie mit der künftigen, welche sie ahnden will, nur ein unzertrennliches Ganzes ausmacht" (ebd. S. If.). Die Geschichte der Poesie ist ihm danach eine Gesamtgeschichte der Entwicklungsstadien des menschlichen Gemüts.

Aus diesem 'Gefühl des Ganzen' fließt auch sein Interesse für den Minnesang. Alle früheren Bemühungen von Opitz, Gottsched, Bodmer, Eschenburg, Myller hatten vergeblich 'den Glauben an die Barbarey des sogenannten Mittelalters' zu zerstören versucht, sich auf die moralischen Gedichte, auf den sachlichen, politisch-historischen Inhalt gewendet (ebd. S. V). Von alledem will Tieck nichts wissen. In seiner modernen Erneuerung der Minnelieder hat er 'alles weggelassen', was sich 'auf die Geschichte der Zeit bezieht', sogar manchmal den Namen von 'Städten und Ländern, um das Gedicht allgemeiner zu machen' (ebd. S. XXV).

Den Minnesang pries er als ein großes Beispiel jener Universalpoesie, deren Evangelium die Romantiker lehrten. „Die Dichtkunst der ritterlichen Zeit" — so verkündet er — „setzte den Glauben an das voraus, was sie besingen wollte, daher ihre ungesuchte, einfältige Sprache, dieses reizende Tändeln, diese ewige Lust am Frühling, seinen Blumen und seinem Glanz, das Lob der schönen Frauen und die Klagen über ihre Härte oder die Freude über vergoltene Liebe" (ebd. S. XI). Auch uns, die wir seitdem gelernt haben, die Minnepoesie als geschichtlich bedingte, höchst problematische und singuläre Erscheinung der literarischen Entwicklung anzuschauen, ergreift in diesem Lobgesang ein Ton der Wahrheit.

Wir können auch zustimmen, wenn er von der Zeit der ritterlichen Liebeslieder sagt: „diese Poesie war ein allgemeines Bedürfnis des Lebens und von diesem ungetrennt, daher erscheint sie so gesund und frei", „die Meisterschaft verbirgt sich in der Unschuld und Liebe '. Aber wie schon gegenüber dem Satz: „der Poet ist unbesorgt um das Interesse, daher bleibt er in aller Künstlichkeit so einfältig

und naiv" Einschränkungen nötig sind, müssen wir starken Vorbehalt machen für die Behauptung: „so viel Kunst und strenge Schule auch so manche Gedichte dieser Zeit verraten, so möchte man doch diese Poesie nicht Kunst nennen", der Dichter „sucht seinen Gegenstand lieber durch eine neue Anordnung der Reime als durch neue und auffallende Gedanken hervorzuheben" (S. XIX). Es ist ja ein Stück Wahrheit in seiner Meinung, daß „in diesen Gedichten alle Darstellung ein gemeinsames Gut" sei und es ist richtig, daß daher „nur ein wiederholtes und bedachtsames Lesen sie eindringlich und wohlgefällig machen" kann (S. XX). Aber germanistische Kleinarbeit unserer Tage hat gerade nachgewiesen, daß die Darstellung im Minnesang zwar typische Grundzüge besitzt, jedoch dabei nach individuellen Dichterpersönlichkeiten und in bestimmten Schulen sich mannigfach differenziert. Und einen beträchtlichen Rückschritt hinter Bodmer macht Tieck, wenn er die Sprache der Dichter in diesem Zeitalter als 'eine ungebundene, ganz freie' betrachtete, in ihr alle Wendungen, Tautologien und Abkürzungen für erlaubt hielt, ihr bunten Vokalwechsel in den Wörtern, nach Belieben angehängte und unterdrückte Buchstaben und Silben zutraute und „es ihm schien, als sei diese große Allgemeinheit und Freiheit vielleicht der Charakter der deutschen Sprache" (S. XII).

Es war im Grunde 'diese schöne Willkührlichkeit' (S. XI), die Tiecks romantischer Kunstsinn hier zu finden wähnte, nach seiner Meinung das eigentliche Verdienst, die wahre Größe und Eigenart des deutschen Minnesangs. Und die gleiche Auffassung bestimmte auch das Urteil Wilhelm Schlegels in seinen Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (3. Teil ed. Minor S. 49, 8—10): „Dabey eine beneidenswerthe Freyheit, die Worte zum Behufe des Verses und zur Nuancierung des Ausdrucks verschieden zu gestalten, zu verlängen und zu kürzen"; „dabey eine Fülle ebenso schlichter als zarter Ausdrücke, Wendungen und Bilder, oft von der zierlichsten und ausgebildetsten Anmuth"; der Versbau zeige 'ein feineres Gehör' als die 'Produkte der folgenden Jahrhunderte', die Reime 'ein zarteres Ohr'. Er lobt dann die Reimkunst des Minnesangs und gedenkt des Vorkommens der Assonanz. Von diesem richtigen, aber unklar formulierten Gefühl für die freiere Gesetzmäßigkeit der Minne-

singerkunst erhebt er sich dann freilich wieder zu dem Standpunkt Bodmers (S. 50, 2—11): „Dieses mögen sich, im Vorbeygehn, diejenigen merken, welche über manches im Deutschen neuerdings versuchte als über unerhörte Neuerungen schreyen, und dadurch bloß ihre Unwissenheit verrathen. Ich sage nicht zu viel, daß für den Dichter, der seine Sprache aus innern Hülfsquellen zu bereichern strebt, unermeßlich viel daraus zu lernen ist; besonders wer mythologische Stoffe behandelt, wird in diesen biedern und süßen, urkräftigen und immer noch verständlichen Worten gleichsam die Beschwörungsformel finden, den Geist der alten Zeit heraufzurufen." Das erinnert unmittelbar an Bodmers Märchen von der Beschwörung des Erdmännchens aus König Laurins Reich (oben S. 21f. und Anm. 3).

Wieviel tiefer doch hatte Bodmers Lehre gegraben: „Es war gewiß eine Sprache, die ihre Verfassung hatte und auf Regeln gegründet war" (oben S. 16)! Aber als Tieck und Schlegel diese errungene Einsicht romantisch umfärbten war der Mann schon nahe, ja fast schon am Werke, der Bodmers auf Anschauung und Instinkt gegründetes Urteil durch breiteste Beobachtung und geschichtlich genetische Forschung beweisen und dadurch eine große neue Wissenschaft schaffen sollte: die Wissenschaft von deutscher Sprache und deutschem Leben. Und dieser Mann, damals ein Jüngling noch, hat die ersten Schritte auf dem Wege zu seinem Ziele getan unter der Anregung sowohl von Bodmers wie von Tiecks Minnesinger-Ausgaben.

Den jungen Jacob Grimm hatte Tiecks Buch, dem Wilhelm Schlegel als Druckkorrektor bei aller Freundschaft mit so starken kritischen Zweifeln gegenüberstand, und die 'hinreißende Vorrede' auf Bodmers Minnesinger gespannt gemacht. Er hat es später selbst erzählt, wie er als Marburger Student im Sommersemester 1803 den Quartanten in Savignys Bibliothek zuerst zu sehen bekam, darin die Gedichte 'in seltsamem, halb unverständlichem Deutsch mit eigner Ahnung und keimender Neigung' las, die fest in seinen Gedanken Wurzel schlug, wie er einige Jahre danach in Paris die Handschrift selbst forderte, ihre Bilder betrachtete, sich daraus Stellen abschrieb und so die größte Lust in ihm wach blieb, 'unsere alten Dichter genau zu lesen und verstehn zu lernen[1])'.

[1]) Jacob Grimm, Kleinere Schriften Bd. I, S. 6. 115f.

Sein Buch 'Über den altdeutschen Meistergesang' brachte dann sieben Jahre später die erste Frucht dieser alten Neigung. Aber auch sein Hauptwerk, die Deutsche Grammatik, ist eine Erfüllung der Marburger Jugendvorsätze, die angesichts der Minnesinger-Ausgabe Bodmers in ihm aufstiegen. Und auch dies verdient Beachtung: der Begründer der romanischen Philologie in Deutschland, Friedrich Diez, hat in seinem ersten Hauptwerk über die Troubadours Bodmer ausdrücklich als den ersten genannt, der aus Interesse an der Sache Zusammenstellungen ihrer Poesie mit der Poesie unserer Minnesinger gemacht hat (Poesie der Troubadours S. 256, 2. Aufl. S. 233)[1]).

Gewiß hat Bodmer in seinen Veröffentlichungen aus der Manesse-Handschrift nicht nur nach modernem Germanistenmaßstab, sondern schon nach den Anforderungen geschulterer Philologen seiner Zeit, z. B. Lessings, seine Aufgabe höchst unzulänglich erfüllt. Gewiß erkannte die werdende germanistische Wissenschaft sehr früh die Mängel seiner Leistung, vor allem die starke Willkürlichkeit seiner Auswahl. Aber für das Kulturproblem des Minnesangs hat er bereits die Hauptgesichtspunkte aufgestellt, die in der Folgezeit dem Streit der Meinungen und dem Gang der Forschung die Richtung gegeben haben, und er hat der wissenschaftlichen Arbeit am Minnesang Wege bezeichnet, die sie wirklich gegangen ist. Jene 'Verfassung' der Minnesingersprache, die er intuitiv erkannte, hat Jakob Grimms sprachgeschichtliches Lebenswerk erwiesen. Jene 'Regeln' der Minnesingersprache, die er dunkel wahrnahm, haben Benecke, Lachmann, Haupt durch ihre textkritische und metrische Bemühung klargestellt und gesichert. Und seine immer wieder ausgesprochne Überzeugung, daß der Minnesang ein Zeugnis sei wider die insgemein behauptete Barbarei des deutschen Mittelalters, sie war auch für Benecke und Lachmann Glaubenssache und wurde das eigentliche Motiv für ihre eifrige Hingabe und Treue bei der Reinigung und Wiederherstellung der durch Schreiberwillkür und Schreiberlässigkeit verderbten mittelalterlichen deutschen Dichter-Texte.

In dem Charakter der Minnesänger als fahrender und vor Hörern vortragender Dichter hatte Bodmer, hatten

[1]) Auf Diezens Behandlung des Minnesangs-Problems geht mein oben S. 1 Anm. 1 genannter Akademie-Vortrag ein.

seine zu ihm haltenden Zeitgenossen und die aus seinen Winken lernende junge Generation der Geniemänner ein willkommenes Seitenstück erfaßt zu den kurz vorher von Vico und Blackwell entdeckten alten Aöden der Homerischen Epoche, damit auch ein Seitenstück zu den von Addison, etwas später von Percy und Wood auf den Schild erhobenen Balladensängern und so anderseits den erlösenden Gegensatz zum Stubenpoeten des Klassizismus, der nur für Leser schreibt. Voll aufgeklärt ward dieser Charakter des umherziehend sein Publikum wechselnden Minnesängers erst, seitdem 1832 Benecke aussprach, daß die großen mittelhochdeutschen Liederhandschriften, unsere Quellen des Minnesangs, geschöpft haben aus den kleinen 'Liederbüchern der wandernden Sänger', die deren tägliches Vortragsrepertoir enthielten und da es den Lohnbegehrenden 'auf berühmte Namen, auf beliebte Melodien ankam', eins aus dem andern vermehrt wurden auf Kosten selbst der Echtheit, und seitdem durch Docens und Jacob Grimms Streit, mehr aber durch die später sich vertiefende Forschung die Begriffe Minnesinger und Meistersinger, Liederdichter und Spielmann, Hofpoet und fahrender Sänger schärfer gesondert wurden[1]). Gleichzeitig ward Beneckes Feststellung der Liederbücher nach seinem Gebot für die kritische Recensio und Emendatio der Minnesänger-Texte durch Lachmann, Haupt, Wilmanns wie ihre Schüler und Nachfolger fruchtbar gemacht und die hier gewonnene Methode einer bunt wechselnden Zeugenbefragung immer weiter ausgebildet und verfeinert.

Bei der ästhetischen und literargeschichtlichen Wertung des Minnesangs in seiner Gesamterscheinung wie seiner einzelnen Dichter hat man jedoch lange Zeit mit dem schon von Bodmer gefundenen Begriff der Gesellschaftspoesie, der Herderischen 'amusierenden Hofverskunst' nicht Ernst gemacht. Denn von Anfang an, schon in Bodmers erster vorläufiger Charakteristik, wie sie die obengenannten neun Erwägungen enthalten, nahm daneben einen bedeutsamen Platz

[1]) Im wesentlichen schon richtig unterschied sie Wilhelm Schlegel, Bonner Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Sprache und Poesie, hrsg. von J. Körner, Dtsche. Litdkm. 147, Berlin 1913, S. 139; vgl. Berliner Vorlesungen über schöne Lit. und Kunst hrsg. von Minor, 3. Teil (1803/04), Dtsche Litdkm. 19, S. 47ff.

eine andere Behauptung ein, die den Keim einer gerade gegenteiligen Auffassung in sich trug. Der mittelalterliche Sänger, insbesondere der Minnesinger, soll nach Bodmer getreulich schildern, was er gesehen und empfunden; denn 'die besten Poeten copieren die Natur' und 'es ergetzet uns dergleichen zu lesen, weil wir gerne mit Leuten umgehen, denen wir ins Hertze sehen, die nichts vor uns verborgenes haben'[2]). Der Aöde der mittelalterlichen Höfe entspricht in dieser Erlebnisnatur seiner Liebespoesie für Bodmer und seine Zeit zugleich dem neu gefundenen Idealbild des epischen Sängers nach dem Paradigma des Vico-Blackwellschen Homer, den ja dann freilich die Homerforschung unserer Tage als eine Traumgestalt erkannt hat: er ist gleich diesem ein Dichter der 'einfältigen und natürlichen Sitten', ein Realist, ein Gestalter des Gesehenen und Empfundenen, also des wirklichen Erlebnisses.

Eine relative Richtigkeit hat das ja. Neben der deutschen Kunstlyrik von Opitz bis zu Bodmers Zeit strömten in der Tat die meisten mittelhochdeutschen Minnelieder (von den Strophen der Frühzeit, den Gedichten Morungens, Walthers, Neidharts zu schweigen) einen Erdgeruch einfältig natürlicher Reinheit und Wahrheit aus. Aber ein großer Teil dieses Eindrucks kommt von dem Reiz der jugendlicheren, sinnlicheren Sprache und von der Wirkung, die auf den modernen Menschen der ganze geistige und stoffliche Hintergrund eines jeden mehrere Jahrhunderte alten Gedichts machen muß, eben bloß weil es die Züge trägt eines weniger komplizierten und differenzierten Lebens, eines früheren Entwicklungsstandes menschlicher Kultur.

Dieser Eindruck ward von den folgenden Generationen noch lebhafter ausgesprochen: dem Seelenbedürfnis der Geniezeit und der Romantik mußte er ja sich verstärken. Die an Goethes Beispiel erwachsende moderne Theorie individueller Lyrik, die fruchtbare, aber auch anachronistische Fehlurteile hervorrufende Lehre, alle gute Lyrik sei persönlicher Erlebnisbericht, legte dann auch an den Minnesang des Mittelalters den daraus entlehnten Maßstab. Dem konnte sich die germanistische Fachforschung ebensowenig entziehen, als es die

[2]) Bodmer, Samml. Crit. usw. Schriften 7. Stück, S. 28. 29.

allgemeine Literaturwissenschaft und Ästhetik lange Zeit getan hat[1]). Beneckes Entdeckung der Liederbuchquellen in den mittelalterlichen Sammelhandschriften, die in Lachmanns und Haupts Minnesänger-Ausgaben für die kritische Herstellung der Texte volle Treffer erwirkt hatte, steigerte sich in den Händen von Müllenhoff, Wilmanns, Scherer und ihrer Schüler zu dem problematischen Versuch, in der Überlieferung der mittelalterlichen Lyrik chronologisch geordnete Zyklen nachzuweisen, die auf den Verfasser selbst zurückgehen und gewissermaßen einen autobiographischen kleinen Liebesroman in Liedern darstellen sollten. Das diente dann dem naheliegenden und unabhängig von der Rücksicht auf die Handschriftenverhältnisse geübten literarhistorischen Verfahren, die Minnelieder biographisch auszudeuten und aus ihnen die innere und äußere Lebensgeschichte ihres Dichters und der von ihm besungenen Dame abzulesen.

Die Entdeckung des deutschen Minnesangs im 18. Jahrhundert war ein literarisch-ästhetischer Vorgang, ein Ereignis von patriotischer, literatur- und kulturpädagogischer Bedeutung und zugleich eine sprachgeschichtliche Wendung, die, von der Poetik und der Theorie der Dichtersprache aus, der werdenden deutschen Dichtersprache neue Ausdrucksmittel schuf. Im einzelnen diese Wirkung in der Sprache der deutschen Lyrik des 18. und 19. Jahrhunderts nachzuweisen, gehört nicht zu der Aufgabe dieser Betrachtung. Aber im allgemeinen darf man sagen: die Minnesängersprache hat zusammen mit der Sprache des Volkslieds, der englischen Ballade, Hans Sachsens und Luthers dem dichterischen Ausdruck bei uns eine größere syntaktische Beweglichkeit zurückgewinnen und das Schema der Kanzleisprache wie des französischen Musters überwinden helfen, indem sie eindrucksvolle Vorbilder lieferte für die personifizierende Kraft des artikellosen Substantivum appellativum, für einen freieren Gebrauch der Kasus (namentlich des Genitivs und Dativs) wie des

[1]) Im Hinblick auf Walther von der Vogelweide bekämpfte ich die Anwendung des modernen, an Goethe orientierten Dichterbegriffs auf mittelalterliche Poesie in meiner Abhandlung 'Der mythische und der geschichtliche Walther', Deutsche Rundschau, 29. Jahrg., 1902, Oktoberheft, S. 42—48 ('Vorspiel Bd. I, 1. Teil, S. 339—348).

Partizips, für eine von den Fesseln der regulierten Gemeinsprache erlöste Wortstellung (z. B. Nachstellung des Adjektivs in flexionsloser Form), für eine Satzfolge, die nicht der logischen Ordnung, sondern nach alter, germanischer Weise mehr gefühlsmäßig plastisch dem Bedürfnis der lebendigen Anschauung gehorcht[1]).

Ihrem sprachgeschichtlichen Charakter gemäß hat diese Entdeckung des Minnesangs aber auch der wissenschaftlichen Erforschung des Minnesangs und überhaupt des mittelhochdeutschen Schrifttums zunächst und für lange Zeit die Richtung auf formale, d. h. sprachlich-stilistische, textkritische und metrische Untersuchungen gegeben. Hingegen der Versuch, auch das Kulturproblem des Minnesangs zu lösen, d. h. die Herkunft des ritterlichen Frauendienstes und Minnebegriffs zu bestimmen, den — sehr ungenügend freilich — schon Bodmer gemacht hat, blieb ohne Einfluß auf die germanistische Wissenschaft.

---

[1]) Vgl. oben S. 16f. Anm. 2, 3 und meinen Aufsatz in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 28. Jahrg. 1914, Oktober-November, S. 668f., 675 ('Vorspiel' Bd I, 1. Teil, S. 31f., 41f.).

DIE SPRACHE DES JUNGEN GOETHE

VORTRAG AUF DER DESSAUER PHILOLOGEN-VERSAMMLUNG 1884: VERHANDLUNGEN DER 37. PHILOLOGEN-VERSAMMLUNG. LEIPZIG, TEUBNER 1885, S. 166—180.

Es ist meine Absicht, Sie mit den Gesichtspunkten und dem Ziele meiner Forschungen über die Sprache des jungen Goethe bekannt zu machen. Eine eigentliche Darstellung dessen, worin das Individuelle des Goethischen Ausdrucks ruht, erwarten Sie hier nicht. Dazu würde die mir zugemessene Zeit nicht ausreichen. Ich will nur zeigen, auf welchem Wege man zu einer wissenschaftlichen Würdigung der Sprache Goethes gelangen, wie man das Persönliche, das Schöpferische darin scheiden kann von dem Ererbten, Angeeigneten, Erlernten.

Die Geschichte der neuhochdeutschen Sprache ist im Vergleich mit derjenigen der althochdeutschen und mittelhochdeutschen auffallend vernachlässigt. Kein Gedanke, daß die Sprache der neueren Schriftsteller mit derselben eindringenden Genauigkeit durchforscht und dargestellt worden wäre wie die Sprache Otfrieds, Notkers, Wolframs, Hartmanns von Aue, der Nibelungen. Und doch haben Luther, Aventin, Opitz, Schuppius, Weise, Christian Wolf, Mosheim, Gellert, Klopstock, Lessing, Wieland, Goethe und manche andere genau denselben Anspruch darauf. Trotz einzelnen verdienstlichen Spezialuntersuchungen und trotz dem deutschen Wörterbuch der beiden Grimm kann man auch heute noch das Gebiet der neuhochdeutschen Sprachperiode als ein fast unbekanntes Land bezeichnen.

Daß ich nun aus diesem weiten Bereich gerade die Sprache Goethes mir zum Gegenstand einer umfassenden Untersuchung gewählt habe, wundert wohl niemanden. Minder

versteht sich von selbst die Beschränkung auf die Jugend Goethes. Ich habe diese Grenze gezogen, weil die Jugendsprache Goethes, die Sprache seiner Schriften, die etwa bis zum Jahre 1776 entstanden sind, in der neuhochdeutschen Sprachgeschichte einen wirklichen Abschnitt von großer Bedeutung bezeichnet.

Die erste Frage, welche sich aufdrängt, ist die: Wie sah die deutsche Schriftsprache aus, als Goethe geboren wurde?

Die bewußte literarische Ausbildung unserer heutigen gebildeten Schriftsprache hebt mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts an. Seit jener Zeit wird ununterbrochen theoretisch und praktisch an der Einigung unserer Sprache, an der Befestigung einer Gesamtsprache über den Mundarten gearbeitet. Die separatistischen Gegenbestrebungen dringen nicht durch. Das Resultat ist, daß der Schwerpunkt der Literatur und der Sprache von dem Süden nach Norden und speziell nach dem östlichen Teile Mitteldeutschlands rückt. Das katholische Oberdeutschland, aber auch die westlichen Gebiete Mitteldeutschlands, die Pfalz und Rheinfranken, sind von dem Einfluß auf die Gestaltung der Sprache ausgeschlossen. Die Bewegung erreicht mit Gottsched ihren Höhepunkt: er faßte alle sprachlichen Bemühungen des vergangenen Jahrhunderts zu einem System zusammen. Und er war ehrlicher als seine Vorgänger. Im 17. Jahrhundert war Luther fortwährend gepriesen und für das Muster der hochdeutschen Sprache erklärt worden, obwohl er es längst tatsächlich nicht mehr war und niemand von denen, die ihn rühmten, in dem reinen Verhältnis zu der natürlichen Volkssprache stand, wie er, vielmehr alle im Verein eine gelehrte, künstliche Literatursprache erstrebten. Gottsched wagte es, die Wahrheit auszusprechen und gestand, daß seine Sprachkunst nach dem Gebrauch der besten Schriftsteller des jetzigen (d. h. 18.) und vorigen (d. h. 17.) Jahrhunderts eingerichtet sei. Sein Verdienst besteht aber darin, daß er für die Einigung der Schriftsprache ungeheuer viel leistete. Mit glücklichem Blick erkannte er die Bedeutung des östlichen Mitteldeutsch, speziell des Obersächsischen. Hier war seit langem der Sitz der Literatur, hier blühten einflußreiche Universitäten, gediehen reiche Zentren der Industrie und des Handels. Das Obersächsische bildete die Grundlage der Schriftsprache, die er lehrte und

der er durch seine Grammatik weite Verbreitung verschaffte. Seine 'Sprachkunst' — so nannte er die Grammatik — erlebte nicht nur viele Auflagen, sondern in den meisten Provinzen Deutschlands erschienen Bearbeitungen derselben, in welchen meist ein Kompromiß geschlossen war zwischen der obersächsischen Schriftsprache Gottscheds und der heimischen, bisher üblichen, mundartlich gefärbten.

Wenn man die Bremer Beiträge liest, die seit 1745 herauskamen und an denen Gärtner, Cramer, Zachariae, Ebert, Joh. Adolf Schlegel, Joh. Elias Schlegel, Gellert, Rabener u. a. beteiligt waren, so findet man darin ein leidlich festes, gleichmäßiges Deutsch. Das war etwa das Deutsch der Gottschedischen Schule, wenn auch die Mitarbeiter ihre literarische Unabhängigkeit von dem Leipziger Reformator behaupteten. Aber der würde irren, welcher glaubte, daß dies Gottschedische oder sogenannte obersächsische Deutsch damals in ganz Deutschland geschrieben wurde. Außerhalb Norddeutschlands und des östlichen Mitteldeutschlands verharrte man in einem älteren Sprachzustande, der sich wenig von dem des 17. Jahrhunderts unterschied. Um 1750 sind Bücher, die im Westen und Süden unseres Vaterlandes, etwa in Frankfurt a. M., Heidelberg, Straßburg, Nürnberg, München für weitere Leserkreise, d. h. also für das Volk gedruckt sind, sprachlich noch recht sehr verschieden von denen, die in Leipzig erschienen. Eine Einigung war erst im Werden. Sie wäre vielleicht schon damals zustande gekommen, die von Gottsched vertretene Sprache wäre vielleicht allmählich mit Hilfe der Bearbeitungen seiner Sprachkunst, die in allen Schulen eingeführt wurden, auch in das Volk gedrungen, wenn nicht damals sich ein entschiedener Wiederspruch gegen seine, gegen die überlieferte Sprachauffassung erhoben hätte.

Vieles kam zusammen, um die verjährten Irrtümer über das Wesen der Sprache umzustürzen. Das ganze 17. Jahrhundert und Gottsched nicht minder waren in ihren Bemühungen um die Sprache durch und durch rationalistisch verfahren. Ihr Interesse war rein praktisch, der Gesichtspunkt, unter dem sie die Entwickelung der Sprache beleuchteten, war derjenige, unter dem sie überhaupt alles geistige Leben ansahen, der Zweck. Opitz hatte auf Scaliger und Ronsard, Gottsched auf Boileau gefußt, das war weiter kein prinzipieller Unter-

schied. Beide waren durchaus Praktiker, sie wollten die Sprache nach fremden Mustern bilden und meistern.

Durch die Schweizer Bodmer und Breitinger und durch Alexander Baumgarten vollzieht sich nun ein Umschwung. Das Ziel, welches der gesamten modernen geistigen Bewegung seit 1600 vorschwebte, dem deutschen Volke eine eigene Literatur zu geben, welche sozusagen neben anderen sich sehen lassen konnte, wurde zwar nicht aufgegeben, aber doch gewandelt. Nun suchte man nicht mehr eine im Vergleich mit ausländischen wertvolle Literatur, sondern eine, die dem wahren Wesen des Menschen entspräche. Die Schweizer forschten wirklich wissenschaftlich, nicht praktisch-rationalistisch nach der Natur des Schönen, und Baumgarten betrachtete das ästhetische Gebiet ganz abgesondert von dem sittlichen. Dadurch wurde aufs tiefste die Auffassung der Sprache berührt. Bodmer und Breitinger kamen zu dem Begriff der natürlichen, der Sprache der Leidenschaft, die über den grammatischen Regeln stehe und von diesen nicht hervorgebracht werden könnte. Sie lernten an Milton, an Addisons feinsinnigen Auseinandersetzungen, inwiefern die reguläre Sprache und die poetische zu trennen seien, Bodmer fügte seiner Abhandlung über das Wunderbare eine Übersetzung von Addisons Abhandlung über die Schönheiten im 'Verlornen Paradiese' an, und in dieser wurde als Mittel, den poetischen Stil über den prosaischen zu erheben, 'die Änderung der Wortfügung' bezeichnet und als Beispiel die Nachstellung des Adjektivs hinter sein Substantiv angeführt: wenn unsere heutigen Lyriker vom 'Röslein rot', 'der Jungfrau zart' usw. sprechen, ohne daß ihnen dies der strengste Grammatiker verargt, so verdanken sie die Wiedereroberung dieser alten Freiheit dem längst nicht mehr gelesenen Bodmer. Breitinger sprach den nämlichen Gedanken in seiner Kritischen Dichtkunst aus. Wer auf die Ausdrücke derer, die im Affekte reden, acht haben wolle, werde, sagt er, ohne Mühe eine Menge dergleichen Versetzungen finden, dieser solle man sich öfter bedienen. Außerdem bekämpften die Schweizer das alte, von Gottsched geteilte Vorurteil gegen dialektische und veraltete Ausdrücke. Sie drangen gerade darauf, sogenannte 'Machtwörter' in der Poesie anzuwenden, d. h. sinnliche Worte der älteren oder volkstümlichen Sprache, die in dem Schrift-

deutschen in Vergessenheit gekommen waren. Damit wurde der Volkssprache Eintritt in die Sprache der Literatur zurückgewonnen, und ein Teil der Fundamente aller bisherigen Doktrinen erschüttert*).

Es kam ein zweites Wichtigeres hinzu. Nicht daß Gottscheds literarische Bestrebungen Fiasko machten. Es trat aber endlich ein wirklicher Dichter auf, Klopstock, und überzeugte mit einem Schlage alle poetisch Fühlenden von der Unzulänglichkeit des grammatischen Systems für die Sprache der Poesie. Der Begriff der Sprachrichtigkeit wurde von ihm beiseite geschoben, ja fast geleugnet, der Begriff des Sprachgebrauchs vertieft. Die Grundsätze, welche bisher für das gute Deutsch aller gebildeten Dichter und Schriftsteller bestanden hatten, kamen ins Wanken. Klopstock erfand sich, genährt mit den Anschauungen der Schweizer, die er begeistert verehrte, seine eigne Sprache der Empfindung, die, mit allem früheren verglichen, absolut neu erscheint, er zog alte Worte hervor, bildete sich neue, wagte ganz neue Konstruktionen und bereicherte die deutsche Sprache auch in syntaktischer Beziehung.

Natürlich setzten sich die Gottschedianer zur Wehr. Ihr Einigungswerk war noch lange nicht vollendet, und nun erschien ein unreifer junger Mann und wagte ihren regelrechten Bau zu stören, ihre schönsten Bemühungen durch seine genialen Einfälle zu kreuzen.

In die Jahre 1754 und 1755 fallen zwei für den damaligen Zustand der deutschen Schriftsprache ungemein charakteristische Erscheinungen.

Damals kam heraus des Gottschedianers von Schönaich *Aesthetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch . . Aus den Accenten der heiligen Männer und Barden des itzigen überreichlich begeisterten Jahrhunderts zusammengetragen und den größten Wortschöpfern unter denselben aus dunkler Ferne geheiliget von einigen Verehrern der sehr affischen Dichtkunst. 1754* (o. Ort). Das 471 Seiten starke Buch ist ein wichtiges Hilfsmittel für die Geschichte der neuhochdeutschen Wortbedeutungen und des modernen poetischen Stils. Man erhält daraus ein ziemlich treues Bild, was ein beschränkter und

*) Vgl. dazu oben S. 13—18.

geschmackloser Anhänger Gottscheds um die Mitte des vorigen Jahrhunderts an der neuen Dichtersprache Hallers, Klopstocks, Wielands und ihrer Nachahmer neu und anstößig fand. Das Buch ist das Werk eines bornierten Menschen, der an sich keine Beachtung verdienen würde, aber es ist, gerade weil sein Verfasser ein mittelmäßiger Kopf ist, hoch bedeutsam als Symptom des Sprachzustandes: es gibt den Eindruck wieder, den die neuen Schöpfungen auf das Sprachgefühl des damaligen Durchschnittspublikums in Obersachsen machten*).

Schönaich tadelt eine Reihe neuer Verbalzusammensetzungen, die Klopstock sich erlaubt hatte, umgekehrt auch den Gebrauch von Simplicien an Stelle der üblichen Komposita, ferner eine Menge ihm neu erscheinender Worte. Das sind meist veraltete, nur in einzelnen Mundarten noch erhaltene oder auch Ausdrücke, die von jeher nur landschaftlich gewesen, die von Haller, Klopstock und Wieland in die Schriftsprache eingeführt waren und heute zum größeren Teil sich völlig eingebürgert haben. Schönaich notiert ferner den Gebrauch gewöhnlicher Worte in veränderter, neuer Bedeutung. Auch hier ist in vielen Fällen die Neuerung durchgedrungen. In stilistischer Hinsicht sind seine Zusammenstellungen von Lieblingsausdrücken Klopstocks lehrreich.

Man könnte von Schönaichs Schrift, wenn man sie vom heutigen Standpunkt liest, den Eindruck bekommen, als hätte man es mit dem Werk eines absichtlich hinter der Entwicklung der Sprache zurückgebliebenen Pedanten zu tun, der sich verbissen gegen jede Neuerung absperrt. Und da das Buch unter den Augen und mit der sachlichen Billigung Gottscheds entstand, könnte man auch dessen gesamte sprachliche Tätigkeit als eine konservative ansehen. Aber damit würde man die Wahrheit arg verkennen. Gottsched hatte durchaus einer fortschreitenden Entwicklung der Schriftsprache die Bahn geebnet; im Vergleich mit dem Sprachzustande, der vor seinem Auftreten in Deutschland geherrscht hatte, war er so gut ein Neuerer gewesen wie Klopstock, nur allerdings nicht in prinzipieller Beziehung.

*) Mit reichhaltiger Einleitung und außerordentlich umfassenden Anmerkungen, die von größter Belesenheit zeugen, herausgegeben durch Albert Köster, DLitdkm., Berlin 1900.

Noch ein Jahr nach dem Erscheinen von Schönaichs Neologischem Wörterbuch wurden Gottscheds und seiner Freunde Bemühungen um ein reines einheitliches und gebildetes Schriftdeutsch von einem in der alten Zeit stehenden Süddeutschen unbarmherzig angegriffen. Es geschah das in einer Schrift des Benediktiners Pater Augustin Dornblüth in Gengenbach: *Observationes oder gründliche Anmerckungen über die Art und Weise, eine gute Uebersetzung, besonders in die teutsche Sprach zu machen. Nebst einer Critic über Herrn Gottschedens sogenannte Red-kunst und teutsche Grammatic. Aus patriotischem Eyfer zur Verhütung fernerer Verkehrung und Schändung der ausländischen Bücheren. Augspurg 1755.* Das 386 Seiten starke, mit ausführlichem Register der Materien und Worte ausgestattete Buch ist, um es kurz zu sagen, eine anti-gottschedische deutsche Grammatik vom süddeutschen, speziell schwäbischen Standpunkte. Der Verfasser lebt völlig im Geiste des 17. Jahrhunderts; die sprachliche Entwicklung seit Christian Weise, Gottsched, Mosheim ist ihm ein Greuel; als das beste Sprachmuster erscheinen ihm die Akten des Reichskammergerichts zu Speier aus den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Mit Erbitterung bekämpft er den mächtigen Einfluß des Obersächsischen, unerschöpflich in Ausdrucken der Verachtung gegen die Sprachverderbnisse und verkehrten Neuerungen der 'Herren Sachsen'. Er beklagt, daß selbst die süddeutschen Kanzleien dem obersächsischen Deutsch sich unterwerfen. Wenn ein Wort uns fremd und neu sei, so gelte es für hochdeutsch. Auf dem Titel bezeichnet er sein Buch als hervorgegangen 'aus patriotischem Eifer' und in der Tat ist es ein Protest gegen den von Gottsched und der Aufklärung beförderten Einfluß des Französischen*).

Dornblüth verficht eine Sprache, welche der altdeutschen beinahe näher steht als der modernen. Ihm bedeutet 'Friede' nicht 'Ruhe', sondern noch 'Sicherheit', 'Schutz', 'Vorurteil' nicht 'vorgefaßte falsche Meinung', sondern 'Präjudiz', 'Fähigkeit' nicht Begabung, sondern nur die 'capacitas

*) Vgl. dazu jetzt auch Ewald A. Boucke, Augustin Dornblüths Observationes, Freiburg i. B. 1895 (Dissertation) und M. H. Jellinek, Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik, 1. Bd., Heidelberg 1913, S. 263—266 (wo meine Darlegung seltsamer Weise nicht genannt wird).

ad aliquid', wie denn im 17. Jahrhundert noch von der 'Fähigkeit eines Bechers' (von *vâhen*) gesprochen werden konnte, 'Dichtkunst' ist ihm '*die Art und Weis Fablen oder Gedicht zu ersinnen und zu schreiben, nicht aber Vers zu machen*'; er will 'bekommen' nur intransitiv in der Bedeutung 'wohl gedeyen' dulden, nur vom gemeinen Volk werde es für 'erwerben oder erlangen' mißbraucht. In all dem steht er im Einklang mit der älteren Sprache. Er verwirft Wendungen wie 'sein guter Kopf' und will dafür 'sein guter Verstand', weil ihm, wie der älteren Sprache, 'Kopf' nur eine rein körperliche Bedeutung hat. Die Worte Geschmack (künstlerisches Urteil), Leidenschaft, Ausdruck, pathetisch hält er für alberne Erfindungen. Sie waren sämtlich damals neu.

Als Süddeutscher beweist er sich namentlich in seiner Verteidigung der Weglassung der unbetonten *e* in den Endsilben und Ableitungssilben. Seit Opitz war dagegen gekämpft worden, und in der ostmitteldeutschen Schriftsprache waren die *e* wirklich wieder eingesetzt Dornblüth hat dagegen in seinem Buch ein ganzes Kapitel geschrieben: *e Saxonum in fine cuiuslibet Substantivi et Adverbii est ineptum et abusivum.* Es sei falsch zu schreiben *Knabe, Name, Glaube, Bube, balde, sanfte*, es müsse heißen *Knab, Nam, Glaub* usw.

Von dem intransitiven Verbum *brennen* soll die erste Person Praesentis *ich brinne* heißen. Ebenso *ich sihe*, nicht *ich sehe*, *ausreuten* nicht *ausrotten*, *Durchleucht* nicht *Durchlaucht*, alles in Übereinstimmung mit der älteren oberdeutsch gefärbten Schriftsprache.

In der Syntax beschwert sich Dornblüth besonders über die durch Gottsched eingeführten zerrissenen Sätze: er vermißt die gegliederten Perioden mit den fest gefügten Partikeln, den bestimmten 'Transitionen', wie sie im 17. Jahrhundert üblich gewesen waren. Die Franzosen vermeiden, meint Dornblüth, alle Transitiones gleichsam mit Fleiß, im Teutschen hingegen sei eine Schrift ohne Transitiones sowohl dem Gelehrten als Ungelehrten beschwerlich oder zuweilen gar unverständlich.

Es ergibt sich daraus, worin Gottscheds Fortschritt gegen die Früheren bestand: er brach die Macht der Kanzleisprache, welche auf dem Gebiet der Prosa noch unbeschränkt geherrscht hatte.

In diese Zeit der allgemeinen Gärung, wo drei Generationen, die Partei Gottscheds, Klopstocks und Dornblüths zusammenstießen und sich befehdeten[1]), fällt Goethes Jugend; damals lernte er lesen und schreiben, empfing er den ersten Unterricht in der Muttersprache.

Nach Frankfurt a. M. war das Regiment der obersächsischen Sprache noch keineswegs gekommen. Zwar so weit wie Schwaben, Bayern und Österreich war man hinter der sprachlichen Entwicklung nicht zurückgeblieben. Aber doch weit genug. Eine deutsche Grammatik von Weber, die 1759 in Frankfurt erschien, zeigt das. Sie will im wesentlichen Gottscheds Sprachkunst wiedergeben, aber der Verfasser steht auf einem viel altertümlicheren Standpunkt. Die Kanzleisprache war im Reiche noch Autorität, wenn auch nicht so unbedingt, wie für Pater Dornblüth. Die Perioden, welche Weber schreibt, sind ungleich schwerfälliger, partikelreicher, altertümlicher als die Gottscheds oder Gellerts. Wenn man die Schriften des Frankfurters Joh. Christ. v. Loen, der mit der Schwester von Goethes Großmutter Textor, einer geborenen Lindheimer, verheiratet war, wenn man die Gedichte des Homburger Reichshofrats Karl Kasimir von Creuz ansieht, findet man das bestätigt: beide wollen nichts weniger als genial schreiben, und doch ist ihre Sprache, namentlich die des letztgenannten, vielfach altertümlicher als die in Obersachsen herrschende. Auf die volkstümliche Sprache wirkte im südwestlichen Deutschland außerdem, soweit es protestantisch war, Luthers Bibel und Katechismus, das Kirchenlied. In den alten Volksbüchern, in Chroniken wie der von Gottfried mit den Merianschen Kupfern lernte der junge Goethe lesen.

Als er nach Leipzig kam, war dort die Herrschaft der Gottsched-Gellert-Weißischen Sprache noch nicht gebrochen. Wie er durch seine altmodische Frankfurtisch provinzielle Tracht in dem galanten Klein-Paris Anstoß und Heiterkeit erregte und sie eilig gegen eine neumodische Garderobe eintauschte, so ging es ihm auch mit seiner Sprache. In 'Dichtung und Wahrheit' beschreibt er das ausführlich: *Ich war nämlich in*

[1]) Diesen Kampf spiegelt am deutlichsten wieder Gottscheds Zeitschrift 'Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit', Leipzig 1751—1762.

dem oberdeutschen Dialekt geboren und erzogen, und obgleich mein Vater sich stets einer gewissen Reinheit der Sprache befliß und uns Kinder auf das, was man wirkliche Mängel jenes Idioms nennen kann, von Jugend an aufmerksam gemacht und zu einem besseren Sprechen vorbereitet hatte, so blieben mir doch manche tiefer liegende Eigenheiten, die ich, weil sie mir ihrer Naivität wegen gefielen, mit Behagen hervorhob und mir dadurch von meinen neuen Mitbürgern jedesmal einen strengen Verweis zuzog . . . . . Mir sollten die Anspielungen auf biblische Kernstellen untersagt sein, sowie die Benutzung treuherziger Chronikenausdrücke. Ich sollte vergessen, daß ich den Geiler von Kaisersberg gelesen hatte und des Gebrauchs der Sprichwörter entbehren, die doch statt vieles Hin- und Herfackelns den Nagel gleich auf den Kopf treffen; Alles dies, das ich mir mit jugendlicher Heftigkeit angeeignet, sollte ich missen, ich fühlte mich in meinem Innersten paralysirt und wußte kaum mehr, wie ich mich über die gemeinsten Dinge zu äußern hatte. Daneben hörte ich, man solle reden, wie man schreibt, und schreiben wie man spricht, da mir Reden und Schreiben ein- für allemal zweierlei Dinge schienen, von denen jedes wol seine eignen Rechte behaupten möchte. Wenn Gottsched von dem galanten jungen Leipzig auch schon verachtet wurde, die damals dort hochgehaltenen Dichter waren alle durch seine Schule der Korrektheit gegangen. Goethe stürzte sich mit dem ganzen Ungestüm der Jugend in den Schwall des Leipziger Geschmacks, um nur recht rasch und von Grund aus alle Frankfurtischen Flecken und Fleckchen von sich abzuwaschen. Erst in Straßburg tauchte er aus der Gottschedischen Sündflut empor, fand er die Natur, sich selbst wieder und damit auch die epochemachende Erkenntnis, daß es doch der Dialekt sei, in dem die Seele ihren Atem schöpft. Auch er wurde ein Jünger des neu erstandenen Propheten, dem alle aufstrebenden Talente zufielen: Herders.

Wir begrüßen in der durch Hamann und Herder verbreiteten, durch Klopstock und Lessing bereits angeregten und durch die Tat bewährten Erkenntnis von der Berechtigung der lebendigen Sprache, sei es auch des gewöhnlichen Mannes, von ihrem Vorrang der durch Theorie und Grammatik gemeisterten Buchsprache gegenüber das Morgenrot der großen neuen Zeit. Johann Christoph Adelung, Gottscheds Nachfolger und der bedeutendste Grammatiker der

alten Schule, dachte darüber anders, er sah nur die tötliche Gefahr, welche die neuen Anschauungen der bisher geltenden Sprachauffassung brachten. Ihm war die Zeit von 1740—1760, in welcher die Lehren Gottscheds der Sprache der Literatur ihren Stempel aufgedrückt hatten, die Zeit Gellerts, Rabeners, der Anfänge Uzens, Gleims, Weißens das goldene Zeitalter der deutschen Schriftsprache. Nach dem siebenjährigen Kriege habe Sachsen aufgehört, auf das ganze Reich durch seinen ausgebildeten Geschmack einen Einfluß zu üben. Die übrigen deutschen Provinzen hätten sich über Obersachsen erhoben. *Daher* — so sind seine Worte — *die Vernachlässigung der Reinigkeit und Richtigkeit der Sprache; daher der niedrige Gebrauch fremder Wörter, wo gute deutsche vorhanden sind* (Hieb auf des jungen Goethe übertriebenen Gebrauch in Frankfurt üblicher französischer Ausdrücke), *daher die Jagd auf veraltete und Provinzial-Wörter . . . . daher die Erhebung der niedrigen Volkssprache, welche dem guten Geschmacke gerade entgegengesetzt ist.*

Die neue Auffassung vom Wesen der Sprache, welche Herder und Hamann begeistert verkündeten, begriff Adelung nicht. Ihm, wie der ganzen früheren Zeit, war die Sprache in erster Reihe ein Verständigungsmittel. Herder betont vor allem das poetische, das sinnliche Element der Sprache. Der unmittelbare und naturnotwendige Zusammenhang 'zwischen den Meinungen und der Sprache', wie es Hamann, zwischen 'Gedanken oder Empfindungen und dem Ausdruck', wie es Herder nannte, das war der springende Punkt der neuen Lehre. Das redende oder schreibende Subjekt gestaltet nicht die Sprache zum deutlichsten, verständlichsten Ausdruck für andere, der Inhalt des Empfundenen setzt sich von selbst aus eigener Macht in die entsprechenden Worte um. Form und Inhalt sollten in eins zusammenfallen, der Inhalt aus sich selbst die Form erzeugen. Man irrt, wenn man Herders Schülern, den Stürmern und Drängern bloß ein allgemeines Streben nach Kraft und Originalität zutraut: sie alle fußten auf einem — von einzelnen freilich mehr oder minder klar verstandenen — philosophischen Dogma. In diesem war auch der Sprache ihre bestimmte Stellung zugewiesen: Rousseaus Betrachtungen über die Sprache der Leidenschaft, die praktische Betätigung derselben in der Neuen Heloise, Gedanken Diderots und

Lessings, Herders Anregungen wirkten zusammen und machten Epoche. An die Stelle des 'guten Geschmacks' tritt nun als leitender Begriff das 'Charakteristische'. 'Die Reinigkeit einer Sprache entzieht ihrem Reichtum, eine gar zu gefesselte Richtigkeit ihrer Stärke und Mannheit', verkündet Hamann. Der deutschen Sprache sollen aus den vor-Opitzischen Zeiten, aus der Sprache des Volkslieds, der Meistersänger, vor allem Luthers, aus den volkstümlichen, von der gelehrten Renaissancedichtung abstehenden Dichtern, wie Logau, neue Lebenssäfte eingeflößt werden. Das ganze 17. Jahrhundert und das erste Drittel des 18. Jahrhunderts, strebte von Luther, von der Volkssprache fort, dem Ideal einer Kunstsprache, einem gelehrten, vernünftigen, in sich regelmäßigen Deutsch zu: Herder brach mit diesen Bestrebungen. Der Dichter hat nach ihm das Recht, in die Eingeweide der Sprache zu graben, wie in die Bergklüfte, um Gold zu finden. Er, der — ein anderer Prometheus — seine Gestalten neu schafft, muß auch die Sprache gleichsam von Grund aus schaffen. Und wie die damals aufgekommene Physiognomik aus der äußeren Form des menschlichen Körpers die Seele zu erkennen wähnte, so sollte Inhalt und Sprache eines poetischen Kunstwerks untrennbar sein, eins das andere hervorbringen, bestimmen. Alle diese Sätze wurden von der in allen Tiefen ihres Wesens erregten, glühenden jungen Generation, zumal von ihrem Führer Goethe mit unvergleichlicher Empfänglichkeit in Taten umgesetzt.

Aus dem bisher Gesagten ergeben sich für eine wissenschaftliche Betrachtung der Sprache des jungen Goethe zwei Gesichtspunkte: ein rein sprachgeschichtlicher und ein literarhistorischer.

Die Sprache Goethes als Frankfurters ist nach altertümlicheren Mustern gebildet, als man in Leipzig und Norddeutschland zur Zeit seines Auftretens anerkannte. Die Abweichungen seiner Sprache von der durch Gottsched und den obersächsischen Schriftstellerkreis durchgesetzten Schriftsprache sind also teilweise Folgen der noch nicht vollendeten Einheit der neuhochdeutschen Schriftsprache, für die uns Dornblüths Schrift neben anderem ein Symptom ist: einerseits Niederschläge der rheinfränkischen Mundart, die sich auch gegen den Willen des schreibenden in hochdeutscher

Rede einstellten, anderseits Elemente der lokalen Schriftweise oder der Umgangssprache. Diese Abweichungen fallen unter den ersten Gesichtspunkt, den sprachgeschichtlichen.

Goethe schrieb noch *Gebürge, würklich, Gleichnüß, erschröcken, Küssen* (Kissen), wie Dornblüth; gesprochen hat er so wohl nicht, denn die Frankfurter Mundart kennt kein *ü* und *ö*. Gottsched hatte hier überall schon die uns geläufige Lautgebung gelehrt. Goethe folgte also einer älteren Schriftsprache, der rheinischen Schriftsprache oder der Umgangssprache seiner Heimat, die in diesem Falle wie in vielen andern mit der oberdeutschen übereinstimmte. Goethe braucht noch bei einzelnen Femininen im Singular die alte schwache Flexion: *der Seelen, der Frauen* u. ähnl. Ganz so in der süddeutschen Schriftsprache, z. B. bei Dornblüth. Goethe hat oft die starken Präterita mit der Endung *e*, das aus der Analogie der schwachen Konjugation herangetreten ist: *ich sahe, thate, flohe, hielte, ich stande, ritte, fande*, die Gottsched unbedingt verwarf. Die süddeutsche Schriftsprache der Zeit hatte sie aber, z. B. bei Haller *ich behielte, verschwunde, schiene, schriebe*, ebenso bei Creuz, bei Moser. Goethes Dialekt waren sie natürlich fremd; denn dieser stößt alle unbetonten *e* am Ende der Worte ausnahmlos aus. In den Schriften und Briefen des jungen Goethe fällt auch bei flüchtigem Lesen auf ein Fehlen des Artikels nach den Präpositionen *an* und *in*: z. B. *in Tag hinein leben, es kömmt an Tag, geht in Keller!, bis an Morgen, Laß mich in Kahn, bis an jüngsten Tag, ich wollt in Krieg.* Das sind Verschmelzungen des Artikels mit der Präposition, wie sie im raschen Sprechen vorkommen; der Artikel ist völlig dem Endkonsonanten der Präposition angeglichen und in der Orthographie gar nicht bezeichnet. Es ist aber nichts speziell Frankfurtisches, sondern die ganze ältere Schriftsprache kennt diese Weise. Daß man den Wegfall des Artikels garnicht äußerlich andeutet, entspricht der naiveren Art der älteren Schreibung, welche dem Leser mehr Selbsttätigkeit und Verständnis zutraute. Da diese Inklination des Artikels schon in Goethes Leipziger Periode bei ihm sich findet, kann sie keine mit Absicht hervorgesuchte Altertümlichkeit sein, denn damals lagen ihm archaisierende Bestrebungen noch fern. Sie ist vielmehr ein Residuum der süddeutschen Schriftsprache oder des 'oberdeutschen Dialektes' nach Goethes Ausdruck, in dem er nach

seinen Worten in 'Dichtung und Wahrheit' geboren und erzogen war, und gehört mit zu den sprachlichen Eigentümlichkeiten, die Chr. Felix Weiße an Goethes 'Götz' als 'Reichssprache' auffielen. Auch Haller, der in solchen Dingen keineswegs vom Gemeinüblichen abweichen wollte, hat *an Tag* für *an den Tag, in Rath, in Abgrund, an niedern Pindus setzen;* ebenso verlangt Dornblüth geradezu *an Tag geben, an Kayser schreiben.* Und auch Lessing noch schreibt manchmal so, z. B. in einem Jugendgedicht: *sie trat in Nonnenorden* (*Hempel* 1, 252).

Von derartigen unwillkürlich beibehaltenen landschaftlichen Idiotismen und Altertümlichkeiten hat man in Goethes Sprache zu scheiden, was auf bewußtem Widerstand gegen das Allgemeinübliche, auf absichtlicher Benutzung des Mundartlichen zur charakteristischen Wirkung oder auf Entlehnung aus der älteren Sprache beruht. Hier handelt Goethe im Geiste der literarischen Revolution, als Schüler Herders. Und damit ist der zweite, der literarhistorische Gesichtspunkt gefunden. Aus ihm ergibt sich auch die Frage, wie viel haben einzelne Vorgänger auf Goethes Sprache gewirkt? Es kommt darauf an, seine Lektüre möglichst vollständig zu überschauen; ich habe mir zu dem Zweck ein Verzeichnis angelegt aller Schriften, die er nachweislich gelesen hat. Seine eigenen Angaben in 'Dichtung und Wahrheit', den 'Tag- und Jahresheften', seine Notizen in den Frankfurter und Straßburger 'Ephemeriden' von 1769—1770, gelegentliche Äußerungen in seinen Briefen und Werken, die Rezensionen der Frankfurter gelehrten Anzeigen, welche von ihm herrühren, bieten willkommene Zeugnisse. Doch muß man genau sondern die Autoren, von denen er als Kind seine erste Bildung empfing, und in denen er mehr lesen lernte als daß er sie las, die in seines Vaters Bibliothek standen, wie Canitz, Besser, Neukirch, Flemming, Haller, die Frankfurter Homerübersetzung in Prosa (von 1754), Kopps Übersetzung des Tasso, Gottfrieds Chronik, die Volksbücher u. a., und solche, die später entscheidend auf seine Entwicklung wirkten, wie Klopstock, Lessing, Wieland, Hamann, Herder, und endlich solche, die er dann mit dem ausgesprochenen Zweck studierte, aus ihnen für die eigene Sprache Gewinn zu ziehen, wie Luther, Hans Sachs, Götzens Selbstbiographie, die verschiedenen

Chroniken und rechtshistorischen Werke. Gellert hat auf den Briefstil der Leipziger Zeit, auch noch auf einige der ersten Dichtungen, Lessings 'Minna' auf 'die Mitschuldigen', seine 'Emilia Galotti' auf die Sprache des 'Werther' Einfluß gehabt. Am stärksten hat aber sicherlich Klopstock auf Goethes Sprache eingewirkt: eine große Anzahl der glücklichsten sprachlichen Neuerungen, die von Schönaich in seinem Neologischen Wörterbuch angefochten wurden, hat sich Goethe angeeignet und sie in glänzender genialer Weise verwendet.

Klopstock war wie wenige ausgestattet mit einem wunderbar feinen Gefühl für das musikalisch-rhythmische Leben der Sprache, und das ist der Grund, warum er einen ganz neuen Ton in die deutsche Poesie brachte, Bei Goethe fand er den mächtigsten Wiederhall. Die Beschränktheit der mir hier zugemessenen Zeit verbietet, den bedeutenden sprachlichen Einfluß Klopstocks auf Goethe durch Beispiele im einzelnen erschöpfend zu belegen, aber einiges möchte ich wenigstens andeuten.

Durch Klopstock waren in die poetische Sprache zahlreiche Zusammensetzungen intransitiver Verben mit Präpositionen und Adverbien eingeführt, und zwar verband er diese Zusammensetzungen gern mit einem Objektsakkusativ. Reichliche Beispiele für diese Erscheinung gibt eine Schrift von Würfl über Klopstocks poetische Sprache in Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen Bd. 64, 271ff. und 65, S. 251ff., 304ff.: *Tanze, Siona, Triumph einher; Da tönten seine Tiefen Jammer herauf; Höre die Woge Tod herrauschen; Der Mond schimmerte sanfte Gedanken herunter; Brausen aber mich Stürme zurück von den Felsengestaden.* Gewisse Präpositionen bevorzugt Klopstock hierbei: mit *auf, empor, her, hervor, nach* bildet er eine Menge Verbalzusammensetzungen, in denen ein ursprünglich intransitives Verbum transitiv geworden ist, am häufigsten sind die Komposita mit *durch, hin, um*, z. B. *Da brüllte die Hölle Triumph auf; Unser Schöpfer! Der uns aus Staube zu Menschen emporschuf; durchbeben, durchflammen, durchrasen, durchrauschen, durchschweben* usw. Schönaich hatte diese Eigenheit Klopstocks wohl bemerkt und macht sich in seinem Neologischen Wörterbuch darüber lustig: *Das Wort durch, wenn man es mit allen möglichen Zeitwörtern versetzet, ist von ganz ungemeiner Wirkung*, spottet er.

So kann man z. B. sagen: 'durchdonnern, durchzittern, durchjauchzen und was nicht mehr durch!' Über *hin* hält er sich gleichfalls auf: *Wir sagen einmal für allemal, daß man sie* (diese Silbe) *in der heiligen Dichtkunst mit allen nur möglichen Zeitwörtern versetzen kann, z. B. Hinbrüllen, hindonnern, hinsitzen.* Und endlich *um: Das Sylbelein um mit einem Zeitworte ist wie eine rothe Tinctur, die auch Wasser färbet: 'Gelindere Lüfte . . . umflossen sein Antlitz'. Klopstock.*

Goethe hat diese Wortbildungen Klopstock aufs glücklichste abgesehen und höchst wirkungsvoll verwendet. Sie, die damals auffielen, sind jetzt zum Teil Gemeingut der poetischen Sprache geworden. In dem Gedicht auf das Bild des Fräulein von Klettenberg: *Als mit ungeduldigem Streben ich die Zeichnung hingewühlt;* in der 'Seefahrt': *mir Geduld und guten Muth erzechend, Und dem Schlaf entjauchzt uns der Matrose;* 'Auf dem See': *Morgenwind umflügelt Die beschattete Bucht;* in 'Kenner und Künstler': *Wo ist der Urquell der Natur Daraus ich schöpfend Himmel fühl und Leben In die Fingerspitzen hervor!* oder im 'Werther': *Ach! Mit offenen Armen stand ich gegen den Abgrund, und athmete hinab! hinab, und verlohr mich in der Wonne, all meine Quaalen, all mein Leiden da hinab zu stürmen, dahin zu brausen wie die Wellen.*

Klopstock brauchte ferner mit Vorliebe neben intransitiven Verben Akkusative des innern Objekts:

Feiert! es flamm Anbetung der große, der Sabbath des Bundes,
Von den Sonnen zum Throne des Richters.

An dieser Stelle des Messias hatte Nicolai in den 'Briefen, die neueste Literatur betreffend' Anstoß genommen und über sie gesagt: *Wer diese zwei Verse ungezwungen erkläret, erit mihi magnus Apollo, und wann er eine natürliche Construction darin entdecken kann, Phyllida solus habeto.* Lessing hatte diesen Tadel als unbegründet zurückgewiesen und die Konstruktion und den Sinn der Verse erklärt (im Brief an Nicolai vom 31. Juli 1757, Hempel 20, 1, 122 und im 19. Literaturbr., Hempel 9, 91).

Wenn er, für eure Kinder und euch, sein Leben wird bluten (Mess. 8, 92);

Sein treffendes Auge
Hefte sich ungewandt an den Mittler und funkelte Rache;

Gnade lächeln, Durst lechzen, Wonne schauern (Die Seelen schauerten Wonne), der stürzende Bach Wogte Tod ('Das Grab').

Der junge Goethe und die übrigen Dichter der Geniezeit haben diese Bereicherung des poetischen Ausdrucks sich angeeignet. 'Wanderers Sturmlied': *Den Alles erwartet, was ihr, Musen und Charitinnen, Umkränzende Seeligkeit Rings ums Leben verherrlicht habt.* 'An Schwager Kronos': *Ekles Schwindeln zögert Mir vor die Stirne dein Zaudern; Raßle den schallenden Trab.* 'Künstlers Morgenlied': *Es heulet laut Gebrüll der Feinde Wuth*, d. h. 'die Wut der Feinde heult laut Gebrüll'; später in der Gesamtausgabe von 1789 (Schr. 8, 244): *es heulet laut Gebrüll der Feindeswuth.* 'Mahomets Gesang': *sausend Wehen . . . Tausend Segel auf zum Himmel Seine Macht und Herrlichkeit*, später (Schr. 8, 186): *sausend wehen . . Tausend Flaggen durch die Lüfte, Zeugen seiner Herrlichkeit.* Bei Klinger: *ich muß an deinem Fenster lauschen — Liebe, Liebe lauschen* (Leidendes Weib); *ich ras die Liebe* (Neue Arria); *ich muß Rache denken* (Zwillinge); *ich schein mir dem geblendeten Adler zu g'eichen, der sein Leben in den Felsen austrauert* (Zwillinge); vgl. O. Erdmann, Über Klingers dramatische Dichtungen, Programm des kgl. Wilhelmsgymnasium in Königsberg i. Pr. 1877, S. 5, Anm. 8.

Ziemlich jungen Ursprungs und wenig verbreitet in unserer Sprache sind die Zusammenrückungen eines Substantivs mit einer Partikel. Man faßte wohl *Bergauf, Bergab, Bergan, Thalauf, Stromab* usw. bereits als wirkliche Komposita, danach gebildete Kompositionen wie *Felsenan, Himmelab*, die sich Klopstock erlaubte, erschienen noch fremdartig, und Schönaich wußte nicht Worte genug für seinen Abscheu gegen sie zu finden. * In Goethes hymnischem Selbstgespräch am Grabe und Denkmal Erwins von Steinbach (Juli 1775) lesen wir über das Straßburger Münster: *So sey es denn mein Schicksal, wie es dein Schicksal ist, himmelan strebender Thurn* (D. j. Goethe, Ausgabe von Morris Bd. 5, S. 263). Ebenso setzte er nach Klopstocks Muster in der Umarbeitung seines Gedichtes auf den Züricher See*: *Und Berge, wolkig himmelan, Begegnen unserm Lauf* (Schriften, Leipzig, Göschen Bd. 8, 1789, S. 144).

* In der ursprünglichen Fassung hatte es anders, noch kühner gelautet: *Und Berge Wolcken angethan Entgegnen unserm Lauf* (D. j. Goethe Morris 5, S. 257). Diese gewagte

Partizipialkomposition war Goethe oder seinen sprachlichen Beratern bei der Redaktion der ersten Gesamtausgabe seiner Schriften offenbar bedenklich geworden.* Der ältern deutschen Sprache widerstrebte es, ein Verbum mit einem Nomen zu komponieren. Das Verbum finitum ist auch heute dazu nicht fähig: wir dürfen nicht sagen 'ich liebeverwunde, ich pfeiltreffe', wenngleich 'ich lobsinge' sich früh durchgesetzt hat. Im 18. Jahrhundert waren auch derartig komponierte Participia Praeteriti noch ungewöhnlich. Sie wurden eingeführt in Nachahmung antiker komponierter Participia oder Adjectiva und widersprachen der Gewohnheit der mittelhochdeutschen wie althochdeutschen Sprache völlig, während sie allerdings in der poetischen Sprache des Nordens wie der Angelsachsen nicht selten gewesen waren (vgl. Grimm Gr. 2, 590ff.). *Liebesverwundet* für *von Liebe verwundet* bei Klopstock war damals noch, obwohl Haller Ähnliches öfter gebildet hatte, neu. Schönaich entdeckt in dieser Kompositionsweise mit Recht die Quelle vieler neuer, gewichtiger Epitheta: *glanzbesät, eisenbepflanzt.* Der Odenstil, namentlich in Übersetzungen antiker Dichtungen, hat sich dieser Worte dann mit Vorliebe bedient. Adelung bekämpfte sie erfolglos; er hat vergeblich Beiwörter wie *mondbeglänzt, waldbeschattet, fußbeflügelt* auszurotten gesucht.

Eines der wichtigsten stilistischen Mittel wird seit Klopstock und Goethe, Verba, die mit Partikeln zusammengesetzt sind, ohne diese zu gebrauchen: *hellen* anstatt *erhellen* moniert Schönaich bei Klopstock: *Wir haben schon oben bewundert, daß unsere heiligen Dichter berechtigt sind, den armen Wörtern bald ihren Kopf, bald ihren Schwanz zu rauben . . . Der heilige Lächler sagt unter andern: 'Ein göttliches Lächeln hellt die selige Stirn'.* Jeder fühlt, was Schönaich nicht merkte, wie viel kräftiger, sinnlicher das Verbum durch den Fortfall der abstrakten Partikel wird. Der junge Goethe hat das mit feinem Sprachsinn übernommen: im 'Werther' z. B. *er deckte ihre Hand mit tausend Küssen,* für das blässere *bedeckte; Wenn sie näher zu mir rückt, daß der himmlische Athem ihres Mundes meine Lippen reichen kann,* in der Gesamtausgabe von 1787 *erreichen;* 'Mahomet': *Theilen kann ich euch nicht dieser Seele Gefühl,* für *mit-* oder *zuteilen; mir war's wie dem Kinde, das ihr in enge Windlen schränkt;* in 'Erwin und Elmire': *die besten, die ich*

unter unserm Geschlechte habe kennen gelernt, waren eben die, auf deren Erziehung man am wenigsten gewendet hatte für *verwendet;* 'Claudine': *ich stek mich in die Allee* für *versteck mich,* wohl mundartlich. Ebenso oft *sich finden* für *sich befinden,* z. B. im 'Werther' *übrigens find ich mich hier gar wohl,* wofür in der Gesamtausgabe von 1787 das reguläre *befinde* eingesetzt ist. Der Gebrauch dieser Simplicia war ein von Goethe mit Bewußtsein geübtes künstlerisches Mittel. In den Schriften vor der Straßburger Epoche begegnet es nicht; in der in Straßburg entstandenen Ossianübersetzung, die nachher umgearbeitet auch in den 'Werther' aufgenommen wurde, kann man die Entwicklung des Stils, die Ausbildung der genialen Schreibart studieren. In der älteren, Straßburger Fassung stehen wiederholt die üblichen zusammengesetzten Formen, im 'Werther' sind dafür die poetisch lebhafteren Simplicia eingesetzt: z. B. in der Straßburger Übersetzung *ich sehe meine verschiedenen Freunde,* im 'Werther' *geschiedene Freunde;* Straßb. Übers. *dann soll mein Geist im Winde stehn und meiner Freunde Tod betrauern,* im 'Werther' mit gewählterer Wortstellung: *und trauren den Tod meiner Freunde;* Straßb. Übers. *Aber wenn du zurückkehrst vom Krieg,* 'Werther': *Aber wenn du kehrtest vom Kriege;* Straßb. Übers. *Oft am niedersinckenden Mond,* 'Werther': *oft im sinkenden Mond.*

Gewisse längst eingebürgerte Worte erhielten seit Klopstock eine neue Bedeutung in der Dichtersprache. Natur = Welt: '*Natur*', beschwert sich Schönaich, *wird itzund von allen die nach der Hoheit* (Klopstockisches Stichwort) *oder Tiefe streben, a. St. Welt gebrauchet. „Indem die Ewigen sprachen, ging durch die ganze Natur ein ehrfurchtvolles Erleben"* (Messias). *So kann man auch sagen 'Mutter Natur': denn der Dichter wird ihr, als ein kleiner pausbäckichter Junge, an dem Geburthstage an die Warzen geleget.* Wer denkt hierbei nicht an Goethes: *Wie ist Natur so hold und gut, die mich am Busen hält!?*

Manche Lieblingsausdrücke teilt Goethe mit Klopstock. Dazu gehört das Wort dunkel, ferner still. Schönaich verspottet das Klopstockische *stille Thränen, stilles Schauern; Fühlen* und *Fühlung; golden: Uns ist zwar niemals vorgekommen als klänge das Gold so vortrefflich, daß man einen goldnen Klang schmieden sollte. Allein das Gold ist schön; daher muß*

alles, was von Gold kommt, schön seyn: ein goldner Klang, ein goldner Laut, ein goldner Hauch. Ich erinnere an Goethes:

Goldne Träume, kommt ihr wieder?

Weg, du Traum, so Gold du bist ('Auf d. See');

Die Raup umspinnt den goldnen Zweig ('Wanderer'); *in der Vergangenheit goldener Myrtenhainsdämmerung* ('Elysium').

Es bleibt noch ein dritter und letzter Gesichtspunkt: der biographische. Denn der ästhetische, der sich auch aufstellen ließe, fällt in Wahrheit teils mit dem literarhistorischen, teils mit dem biographischen zusammen.

Die Entwicklung der Sprache Goethes hängt genau zusammen mit seiner menschlichen Entwicklung.

Der altkluge frühreife Leipziger Student zieht den Galarock der feinen Welt und auch das modische Kleid der Gellert-Weiße-Wielandischen Schriftsprache an. Die innere Wiedergeburt in Straßburg führt auch die Wandlung der Sprache zum Natürlichen, Heimischen, Angebornen herbei. Die Wogen des Sturmes und Dranges gehen hoch, und auch in der Sprache bricht das Derbe, Gewaltsame, Naturalistische durch. Den Übergang kann man am deutlichsten beobachten, wenn man die beiden Fassungen von Goethes Ossianübersetzungen nebeneinanderhält. Die ältere, aus Straßburg herrührend, steht noch dem früheren, ruhigeren, korekten Stil der Leipziger Zeit näher, die andere, welche in den 'Werther' aufgenommen wurde, zeigt in jedem Satz den neuen Geniestil. Mit Goethes Ankunft in Weimar ändert sich der Charakter seiner Sprache bald sichtlich. Anfangs geht's noch in der früheren derb genialen Weise fort, die rheinische Mundart, das Deutsch der Frau Ava führt nach wie vor die Zügel; die Prosafassung des Singspiels 'Jeri und Baetely', die neuerdings bekannt geworden ist, verrät das am stärksten. Aber allmählich bildet sich Goethe für seine Dichtung[1]) eine neue Sprache. Und als er 1786 bei Göschen die erste Sammlung seiner Schriften veranstaltete, unterzog er seine Jugendschöpfungen, besonders den 'Werther', die 'Stella' und teilweise auch den 'Götz' einer durchgreifenden sprachlichen Bearbeitung: so sehr hatte er

[1]) In seinen Briefen, die er selbst schrieb, hat er sich nie ganz des Hauskleides seiner Mundart entledigt; wunderbar greifen die Briefe an Frau v. Stein gerade durch den natürlichen Klang der mundartlichen Rede ans Herz.

sich und seinen künstlerischen Stil in den zehn Jahren geändert. Das zu Schroffe wurde gemildert, das Übertriebene gemäßigt, Härten im ganzen geglättet, die rheinische provinzielle Sprache dem Gemeindeutschen, d. h. dem Ostmitteldeutschen mehr genähert, außerdem gewisse Reste aus der altertümlicheren Schriftsprache, die nicht gerade rheinisch waren, beseitigt und mit dem Modernen vertauscht.

Auch hierfür einige Belege. In den ersten Fassungen seiner Jugendwerke überließ sich Goethe ohne Zwang dem Hange seines angebornen Dialekts, die unbetonten *e* der End- und Ableitungssilben fortzulassen. Das war in der süddeutschen Schriftsprache trotz Opitzens und der mitteldeutschen Dichter und Grammatiker unablässigen Bemühungen*) noch durchaus üblich, wie z. B. auch Dornblüths oben angeführte Polemik gegen die sächsischen vollen Formen zeigte. Goethe schrieb also in prosaischen wie poetischen Werken vor konsonantischem Wortanlaut *Gewölb*, *Gebirg*, *Gewerb*, *Seel*, *Ruh*, *die Stern*, *die Händ*, *heut*, *nah*, *lang*, *ich hab*, *ich geb* usw. In der Gesamtausgabe von 1786—87 ist an vielen Stellen, wo es sich tun ließ, ohne das Metrum zu stören, namentlich aber fast durchgängig im 'Werther', dafür die volle Form eingesetzt.

Die Behandlung des Umlauts ist in den ersten Fassungen dialektisch: *drucken* z. B. braucht Goethe sowohl für *imprimere* als *premere*, ebenso auch *ausdrucken*, z. B. 'Werther' *mit einer auffahrenden Gebährde druckt ich mir die Mündung der Pistolen an die Stirn* und ähnlich oft; später ist an den meisten Stellen der Umlaut eingeführt. In der ersten Ausgabe des 'Werther' steht *ich schlurfe*, im Einklang mit der Frankfurter Mundart, in der zweiten das gemeindeutsche *schlürfe*, in der ersten Ausgabe *er lauft*, *vorlauft*, in der zweiten von 1787 *läuft*, *vorläuft*. Umgekehrt in der ersten Bearbeitung des 'Werther' das Frankfurtische *vorschwätzen*, in der zweiten *vorschwatzen*.

In der ersten Fassung der 'Mitschuldigen' heißt es ein *luckrer Passagier*, mundartlich noch heute in Hessen-Nassau üblich, in der zweiten *ein lockrer* usw.

In der Konjugation zeigen die Jugendschriften vielfach Bewahrung der alten Ablautsreihen. Von *stehn* lautet

*) Vgl. dazu 'Vorspiel' Bd. I, 1. Teil, S. 40—68, 207; Vom Mittelalter zur Reformation III, 2, Einführung in das Gesamtwerk, S. VI—XIV (noch nicht erschienen).

das organische Präteritum *ich stund* (mhd. *stuont*), Goethe braucht in der ersten Periode *stund* und *stand* nebeneinander, doch so, daß *stund* mit den entsprechenden Konjunktivformen weit überwiegt, in der Gesamtausgabe wird aber fast ausnahmslos die jüngere Form mit *a* eingesetzt. Von *heben* (mhd. *huop*, *gehaben*) braucht Goethe sehr oft *hub*, *erhub*, im 'Werther' einmal sogar auch das Partizip: *oft mit aufgehabenen Händen;* in der Gesamtausgabe trat *hob*, *gehoben* ein. Von *rufen* war im vorigen Jahrhundert in der gewöhnlichen Schriftsprache das Präteritum *rufte*, das Participium *geruft* üblich, bei Oberdeutschen wie Mitteldeutschen, also z. B. bei Haller und Lessing. Gottsched setzte dagegen schon das heute allein mögliche *rief*, *gerufen* ein, daß auch geschichtlich das richtige ist. Goethe hat in der ersten Fassung des 'Werther' mehrmals die schwachen Formen, in der zweiten bis auf eine Stelle immer die starken.

So geht das durch alle Gebiete der Grammatik, durch Wortbildung, Syntax und Wortgebrauch fort. Überall ist in der Gesamtausgabe das Singuläre beseitigt oder gemildert, sind die zu rauhen Ecken abgeschnitten.

Der Aufenthalt in Weimar war für die Sprache Goethes in doppelter Beziehung epochemachend. Einmal begünstigte er die Annäherung an die gemeindeutsche Schriftsprache, die auf dem Obersächsisch-Thüringischen ruht. Es ist eine eigene Fügung, daß die nämliche Gegend, wo Luthers Bibelübersetzung entstand, wo die Häupter der fruchtbringenden Gesellschaft gewirkt, viele der bedeutendsten Dichter des 17. Jahrhunderts gelebt hatten oder doch aufgewachsen waren, wo die einflußreichen Universitäten Leipzig, Wittenberg, Jena, Halle blühten und das Schulwesen am frühsten in gutem, ja ausgezeichnetem Zustande sich befand, wo Gottsched und Adelung lehrten, daß der innerste Teil Mitteldeutschlands, das Gebiet der Mittelelbe mit ihren Nebenflüssen, auch die Wiege unserer neuen großen Literatur wurde. Goethe mußte, wenn er längere Zeit hier lebte, unwillkürlich die rheinische Sonderart seiner Sprache ein wenig abschleifen und der gemeindeutschen Sprache anbequemen, ja sogar der thüringische Dialekt wirkte nachweislich auf seine Sprache. Erst seit der Weimarer Periode braucht er z. B. die unorganisch verlängerten Imperative starker Verba, wie *trete* für *tritt*, *nehme*

für *nimm*, die rein ostmitteldeutsch sind, während die rheinische Mundart sie nicht kennt.

Aber die Hauptwirkung des Weimarer Aufenthalts war eine andere. Hier gelangte der Dichter zu der inneren Läuterung und Fassung, welcher seine 'Iphigenie' entsprang. Wie konnte er nun die Sprache der Jugendwerke, die so ganz in die Gluthitze der Geniezeit getaucht ist, unabgekühlt ertragen? Die innere Versöhnung, die maßvolle Ausgleichung seiner Kräfte, welche die meisten seiner Genossen vergeblich suchten, wurde ihm nun zuteil, und das mußte sich auch in seiner Sprache spiegeln.

In jener Zeit beginnt für die neuhochdeutsche Sprachgeschichte eine neue Epoche: damals ist der Kampf der Mundart gegen die Schriftsprache vorüber, der letzte Versuch des rheinischen Dichterkreises Goethes, Klingers, des Maler Müller, Wagners, in den festen Bau der gemeindeutschen Sprache Bresche zu legen, beendet durch einen freiwillig geschlossenen Frieden; damals befreit der junge Friedrich Schiller seine Dichtung von den schwäbischen Provinzialismen, und das neue Jahrhundert sieht eine geeinte deutsche Schriftsprache, gleich stark als Trägerin einer klassischen Literatur wie als Werkzeug wissenschaftlicher Darstellung, der lebendigen Volkssprache nicht mehr fremd und feindlich, sondern zugänglich einem jeden dialektischen Idiotismus, falls er, ohne die nun völlig fertige und unantastbare äußere Gestalt der Schriftsprache zu verletzen, zur Bereicherung und Erfrischung des Ausdrucks beizusteuern vermag.

GOETHES SPRACHE UND STIL IM ALTER

LITERARISCHES ZENTRALBLATT 1898, NR. 37, SP. 1517–1524.

Die fleißige, belesene und liebevolle Schrift von Paul Knauth (Leipzig, Avenarius 1898) berührt sich vielfach mit meinen Forschungen und Publikationen und knüpft wiederholt ausdrücklich an sie an. Dem nachstehenden Urteil kann daher ein persönliches Element, das sich aus Freude und Enttäuschung mischt, nicht ganz fehlen. Der Verfasser gibt uns hier unter Benutzung seiner im Jahre 1894 über dasselbe Thema veröffentlichten Programmabhandlung eine so reiche, planmäßig gegliederte Sammlung von Materialien aus der Sprachwerkstätte des alten Goethe, wie sie bisher auch nicht annähernd ans Licht gestellt worden ist. Das törichte Buch von August Lehmann 'Göthes Sprache und ihr Geist', die Schriften von Albrecht, Viktor Hehn, Morsch, Olbrich, Henkel haben Sprache und Stil des ganzen Goethe aphoristisch oder nach begrenzten Gesichtspunkten (antiken, biblischen, bildlichen Elementen) geschildert. Arbeiten von W. Scherer, Minor, Brahm, Gustav Roethe u. a. haben sprachlich-stilistische Unterschiede und Wandlungen innerhalb einzelner Werke und poetischer Gattungen, Zeiten und Stilformen des Dichters aufgedeckt. Den Zusammenhang zwischen der metrischen und der sprachlich-stilistischen Form haben besonders Zarncke, F. Vischer, Hildebrand, Sievers, Minor, Niejahr, Vogt erläutert. Die Sprache des alten Goethe haben auch viele unzünftige Richter in Scherz und Ernst unter das Messer genommen. Niemand leidenschaftlicher und mit kongenialerer Parodie als Fr. Vischer, der das Charakteristische der sonoren Manier des alten Goethe mit dämonischer Bosheit empfand und nach-

zuspotten wußte. Mein erster Versuch einer Darstellung der Goethischen Sprache in der Gesamtheit ihrer Erscheinungen, aber zeitlich beschränkt auf die Periode bis 1776, seit 1877 ausgearbeitet und im Frühling 1881 zum großen Teile abgeschlossen, blieb bisher Manuskript und außer gelegentlichen Mitteilungen in Rezensionen (Zeitschrift für die österr. Gymnasien 1882, Oktoberheft; Anzeiger für deutsches Altertum 1886, Juniheft) gab nur ein Vortrag (Verhandlungen der Dessauer Philologenversammlung 1884, oben S. 38ff.) ein Programm dieser Arbeit und eine kurze Darlegung ihrer Gesichtspunkte, ihrer Methode sowie einzelner Beobachtungen.

Kein Seitenstück zu dieser geschichtlichen, nur auf die Sprache (von den Lauten bis zu den letzten Feinheiten der Satzbildung und des Wortgebrauchs) beschränkten Behandlung der Goethischen Jugendzeit liefert der Verfasser. Von Kritikern und Spöttern ist der Begriff des Goethischen 'Altersstils' geprägt worden. Diesen Begriff nimmt Knauth auf und wandelt ihn nach einer gutgemeinten Apologie, der im Eifer gegen Gervinus das ungehörige Wort 'in seiner arroganten Weise' (S. 3 Anm.) entschlüpft, durch ausführliche Betrachtung in einen Ehrennamen, den er mit warmer und wohltunder, wenn auch nicht immer ganz glücklich ausgedrückter Empfindung verherrlicht. Aber dieser Begriff 'Altersstil', von Dilettanten geprägt, hat etwas gefährlich Schillerndes und hält philologischer Prüfung nirgends Stich. 'Sprache und Stil' sagt Knauth in dem Titel seiner Schrift. Es ist aber weder eine irgendwie vollständige Darstellung der Sprache noch des Stils was er bietet, sondern eine Auswahl einzelner sprachlicher und stilistischer Erscheinungen, die bald vom grammatischen, bald vom stilistischen Gesichtspunkt erörtert werden. In den Grundbegriffen, in der Ordnung und methodischen Behandlung des Stoffes herrscht hier eine schwankende Unklarheit, die dadurch nicht entschuldigt wird, daß sie ähnlich auch in anderen Arbeiten über verwandte Aufgaben, z. B. bei Olbrich, begegnet.

Kapitel II 'Wortform', Kapitel III 'Wortbildung', Kapitel IX 'Gebrauch des Verbalnomens (Infinitiv und Partizip)', Kapitel X 'Wortstellung' enthalten rein grammatischen Stoff und zwar überwiegend in grammatischer Beleuchtung. Kapitel IV 'Lieblingsworte' hat lexikalischen Inhalt, steht also

in der Mitte zwischen grammatischer und stilistischer Untersuchung, dagegen vereinigt das V. Kapitel unter 'Auflösung der Komposita, Hendiadyoin, Zeugma, Geminatio' lauter stilistische Erscheinungen. Kapitel VI wiederum stellt unter dem beliebten, aber durch und durch unklaren und unfruchtbaren Gesichtspunkt 'Kürze des Ausdrucks' eine Reihe verschiedenartigster Vorgänge zusammen, die teils grammatischer, teils stilistischer Natur sind und bald vom grammatischen, bald vom stilistischen Standpunkt gewürdigt werden. In die Grammatik (Kapitel von den 'Wortformen' und zwar des Verbums) fällt § 3a: die Beispiele des Typus 'Viele Frauen hast und Ruh im Haus'. Ebenso Kapitel II § 7a (S. 48) 'Sind längst Schon wieder eingeschmolzen' (nicht für s' sind, wie in den ganz anders gearteten Beispielen, wo Goethe so schreibt).

Wenn der Verfasser diese Fälle als einfache 'Auslassung' des Personalpronomens aus dem 'Streben nach Kürze des Ausdrucks' (S. 90) herleitet, so folgt er der gewöhnlichen schulmäßigen Auffassung, deren hohes Alter durch ihre innere Unmöglichkeit weit übertroffen wird. Näher kommt er der Erkenntnis der hier waltenden Tatsachen, wenn er gleich nachher 'die naive Rede des Volks' herbeiholt (S. 91). Allein nicht eine Ellipse von 'Worten, die durch die Regeln des Satzbaues gefordert werden' besteht hier und nicht 'weil sie psychologisch ganz nahe liegen, also entbehrlich erscheinen' bleiben diese Pronomina fort. Sondern weil es eine feste volkstümliche Tradition der deutschen Syntax gab und gibt, ungeschriebene, aber desto sicherer empfundene ältere Regeln des Satzbaues, nach denen in gewissen Sphären des Ausdrucks das Verbum aus sich heraus das Personalitätsverhältnis bezeichnen kann ohne begleitendes Pronomen. Daran knüpft Goethe, wie vor ihm Klopstock, an.

Die Psychologie bleibe in allen ihren Ehren. Aber verwünscht sei die Afterpsychologie, die sich jetzt in den Schriften unseres Nachwuchses breit macht, die aus Gott weiß für welchen psychologischen Einflüssen in jedem beliebigen Augenblick eine Urzeugung postuliert. Die Pronomina liegen psychologisch so nahe, darum kann das sonst bestehende Sprachgesetz aufgehoben, die laufende Entwickelung ausgehängt und das Novum der pronominallosen Verbalformen durch Urzeugung geschaffen werden! Darauf käme doch jene Er-

klärung hinaus. Nachahmung der Antike, die Knauth für 'Du bist es die mir erneuest' (in der Elegie 'Hermann und Dorothea'), oder Hammerscher Übersetzungen orientalischer Dichtungen, die Knauth für gleichartige Divanstellen vermutet, kann gleichfalls nicht als schaffende Ursache dieser Erscheinung gelten, vielleicht aber als befördernder Faktor.

Der von Knauth in dieselbe Kategorie 'Auslassung' von Pronominibus gestellte Typus 'Wem's zu Hause gefällt, ist nicht für die Welt' (S. 93f.) hat damit nichts zu tun. Auch hier handelt es sich allerdings um einen syntaktischen Vorgang, aber aus dem Gebiet des Satzbaues, genauer der Satzverknüpfung.

Wieder gesondert davon hätten die artikellosen Substantiva werden müssen (S. 96f.). Das deutsche Substantiv konnte in alter Zeit ohne begleitendes deiktisches Element (Artikel) gebraucht werden. Diese früher weit ausgedehnte Möglichkeit hat die regulierte neuhochdeutsche Gemeinsprache auf wenige bestimmte Fälle eingeschränkt: Eigennamen, Maßbezeichnungen, Kollektiva, formelhafte Verbindungen. Dagegen machen und machten Amtssprache und Hausdeutsch (Märchen- und Kinderrede) davon weiteren Gebrauch. Auf einer Stufe stehen: 'Kläger hat behauptet', 'Gegner bestreitet' und 'Vater hat mir eine Puppe geschenkt' (dazu mit schwacher Flexion, die deutlich auf die Analogie der Nomina propria weist: 'ich will Vatern, Muttern, Papa'n, Tanten, Onkeln um ein Schaukelpferd bitten'). 'Kläger' bedeutet soviel als 'Herr N. N., der die Klage anstrengt', und 'Vater' ist in der Vorstellung und in dem Gefühl des Kindes nur Eigenname, der Name einer einzigen, gar nicht in einer Gattung denkbaren Person, nicht appellative Benennung. Wissenschaftlich gesprochen handelt es sich hier also um Schwankungen im Gebrauch der Wortklassen, um Grenzverschiebungen zwischen Appellativum und Eigennamen. 'Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen' gewiß nicht mit Knauth = 'alles was Magie betrifft' (S. 97), sondern 'Magie in Person, die ich wie einen drohenden Dämon neben mir fühle'. Wenn Knauth mit Steig in dem Faustischen 'Wie athmet rings Gefühl der Stille' findet, 'das Fehlen des Artikels sei bestimmt (!) und geeignet, die ungeschränkte Weite des Gefühls hervorzurufen', so ist hierdurch die stilistische Wirkung einer genau bestimm-

baren sprachlichen Tatsache weder erklärt noch auch nur beschrieben. Warum soll denn 'Weite' des Gefühls ausgedrückt sein? Nein, vielmehr enge umgrenzte Gegenwart, persönliches Leben, der Atem eines leibhaftigen Wesens! Nicht eine Auslassung des Artikels wird empfunden, nicht das Gefühl, es sei hier eine sonst bestehende Assoziation gelöst, nicht das Abwesende wirkt, sondern die neue Assoziation des unbegleiteten Appellativs an die Klasse der Namen, die immer (in der regulären Schriftsprache wenigstens) ohne deutende Marke des Artikels auftreten. Knauth fühlte das Rechte, wenn er, nur viel zu zaghaft, hier von Personifikation redet. Aber unbegreiflich irrt er, indem er mit Olbrich Nachahmung des antiken poetischen Stils für die Quelle ansieht. Er denke doch nur an 'Knabe sprach: ich breche dich! Röslein sprach: ich steche dich'. Liest man S. 99 gar: 'die Auslassung nähert sich wohl hier jener hellenisch-pantheistischen Personifikation der Natur und paßt daher zum Geiste der Fausttragödie', so glaubt man sich in die Zeiten Hegels zurückversetzt. Dabei stehen Olbrich und Knauth nur einen Schritt von der Wahrheit, wenn sie beobachten, daß Goethe besonders gern Fluß- und Bergnamen ohne Artikel braucht*). Aber statt ihre Beobachtung zu vertiefen und nach rückwärts sowie in die anderen Sphären der Sprache auszudehnen, folgen sie dem Phantom psychologisch-ästhetischer Konstruktion.

Auch den Gebrauch der Simplizien statt der Kompositen (S. 104) stellt Knauth unter falschen Gesichtspunkt. Auszuscheiden war zunächst die Vorsilbe *ge* der Partizipien, da

---

*) Abwegig ist der Versuch, die Artikellosigkeit appellativischer Substantive aus dem Einfluß der lateinischen Sprache herzuleiten. Dieser fehlt ja der Artikel überhaupt, also auch der Gegensatz zwischen den artikellosen Eigennamen und den vom Artikel begleiteten Appellativen, der die Quelle des fraglichen Vorgangs sein muß. Dabei ist allerdings im Auge zu behalten, daß es sich um die von ostmitteldeutschem und norddeutschem Sprachbewußtsein bestimmte Schriftsprache handelt. In den westmitteldeutschen und süddeutschen Dialekten gelten andere Gewohnheiten. Dort verschieben sich die Grenzen zwischen Eigennamen und Appellativen in umgekehrter Richtung: an Stelle der schriftsprachlichen artikellosen Namenformen 'Fritz', 'Marie' heißt es 'der Fritz', 'die Marie', wodurch die Eigennamen in die appellativische Sphäre gerückt, gleichsam entpersönlicht werden und beschreibenden Charakter erhalten.

ihr Nichterscheinen (funden, kommen, gangen usw.) teils nach altem, in süddeutschen Dialekten und in der älteren oberdeutschen und westmitteldeutschen Schriftsprache fortlebenden Sprachgesetz, teils aus einer dadurch hervorgerufenen falschen Analogie zu beurteilen sind; die übrigen Fälle hätten in das Kapitel III 'Wortbildung' gestellt werden müssen. Futurisches Präsens (S. 107): 'Niemand haltet ihr für thörig' (= werdet ihr halten) müßte in die Syntax (Wortformen des Verbums: Tempuslehre), nicht unter die Ellipsen gebracht werden. Das Phantom der 'Auslassung' (um der Kürze willen!) wird S. 103 gar zur Erklärung der doch allgemein üblichen konjuktionslosen konditionalen Vordersätze beschworen. Das vermag nur, wer im Bann der lateinischen Grammatik befangen ist und nichts weiß von dem niemals ganz ausgestorbenen Brauch der gemeingermanischen Syntax hinsichtlich solcher Konditionalsätze, der zwar in der Kanzleisprache und in der gelehrten Kunstprosa des 16. und 17. Jahrhunderts verschwunden, im 18. Jahrhundert aber in der gewählten Literatursprache wieder ganz eingebürgert war, um freilich dem trostlosen Schematismus unseres Schul- und Juristendeutsch immer noch fremd zu bleiben. Aber Knauth findet S. 94, Olbrich zustimmend, auch für die wirkliche Ellipse: 'doch weiß er eifrig seinen Ruhm und (den Ruhm) seines Herrn zu ehren' eine Ableitung aus dem antiken Muster nötig! Da muß man sein Haupt schaudernd verhüllen und sich beschämt die Frage vorlegen: wozu hat eigentlich seit achtzig Jahren eine sogenannte historische deutsche Grammatik bestanden?

Das letzte Beispiel bot eine echte Ellipse. Knauth wirft die echten Ellipsen durchaus zusammen mit jenen Erscheinungen, wo nur eine scholastische Auffassung der Sprache eine Ellipse statuieren kann. Eine Ellipse wie die im Divan von mir unzweifelhaft richtig in den Text gesetzte: 'wenn der Dichter Der Sonne bald, (bald) dem Kaiser sich vergleicht' (für die bisher übliche Lesung .... 'Der Sonne, bald dem Kaiser usw.) bedeutet eine freie stilistische Tat Goethes. Auf ganz anderer Stufe hingegen steht die von Knauth daran angereihte Auslassung des Verbum substantivum (§ 99): 'Ob du unsern Mosleminen auch recht eigentlich verwandt.' Diese hat (gleich der Ellipse der Hilfsverba bei den zusammengesetzten Präterita) eine lange sprachgeschicht-

liche Tradition, die aus der lateinischen Urkundensprache des 14. Jahrhunderts in die deutsche Kanzleisprache und von dort über Luther, Opitz, Gryphius zu Lessing und Goethe leitet. Ein Residuum des echtesten Aktenstils, wandelt sie sich allmählich in ein Requisit der gehobenen Sprache. Heute darf, aber auch nur in begrenzterem Maße als z. B. in Lessings Prosa, das Verbum substantivum und das Hilfsverbum 'sein' und 'haben' im zusammengesetzten Präteritum nur fehlen in Versen oder sogenannter poetischer Prosa. Ein lehrreicher Beitrag zu dem raschen Wechsel des modernen Sprachgefühls!

Schwerlich als Ellipse (einer adversativen Konjunktion) darf gelten: 'Da steht es nah und man verkennt das Glück' (S. 100). Bei richtigem Vortrag, auf den ja Knauth (S. 113) mit Recht Gewicht legt, fehlt hier nichts: der adversative Charakter des zweiten Satzgliedes wird durch die Betonung und Pausierung ausgedrückt. Der Sprachscholastiker findet hier eine Lücke, weil er für jeden Begriff auch eine sichtbare Marke verlangt. Aber haben denn Jacob Grimm und Rudolf Hildebrand, von allen Kleineren zu schweigen, vergeblich gelebt? Derlei war zu besprechen in einem Kapitel vom Satzbau unter den Mitteln der Sprachverknüpfung, für die ich drei Stufen annehme: Betonung, Wort- und Satzstellung, Konjunktion. Was in § 2 dieses ganz besonders verunglückten sechsten Kapitels als Anakoluthie aufmarschiert, sind lediglich Abweichungen von der korrekten neuhochdeutschen Satzordnung des syntaktischen Schulregelbuchs, die nicht in willkürlicher Neuerung, sondern in einem Zurückgreifen auf das nationale Prinzip der sinnlichen, plastischen Satzfolge beruhen, wie es im Mittelhochdeutschen allgemein, auch im 15. Jahrhundert noch z. B. in deutschen Rechtsbüchern, dann bei Luther herrlich, desgleichen im Volkslied lebendig geblieben war. Das neuhochdeutsche, aus der lateinischen Kanzleisprache stammende Schema fordert Reihenfolge der Nebensätze nach dem Grad der logischen Abhängigkeit. Nach der alten deutschen Syntax entschied die Bedeutsamkeit, die Wucht, der Eintritt in das geistige Sehfeld über die Stellung. Unter Berufung auf einen unvorsichtigen Ausdruck Erich Schmidts tadelt Knauth S. 89 die Worte des Euphorion Faust V. 9843—50: 'Welche dies Land gebar Aus Gefahr in Gefahr, Frei, unbegränzten Muths, Verschwenderisch eignen Bluts,

dem nicht zu dämpfenden Heiligen Sinn, alle den Kämpfenden Bring es Gewinn.' Man spreche diese Verse mit den nötigen Pausen und der vom Dichter beabsichtigten Steigerung so, daß die ganze Spannung in dem Schlußsatz gleichsam mit einer breiten Siegesfanfare gelöst wird. Es ist eine kühne Wiederbelebung echter deutscher Syntax*). Und es ist kein Zufall, daß diese Satzbildung, die nur vom Ohr und nur bei scharfer Akzentuierung und Phrasierung verstanden wird, von Richard Wagner in seinen Alliterationsdramen geradezu typisch verwendet worden ist.

Im § 9 diese Abschnittes (S. 107—112) werden unter dem höchst abgegriffenen und nichtssagenden Terminus der Schulstilistik 'prägnanter Gebrauch der Adverbien' Vorgänge besprochen, die weder Prägnanz, noch überhaupt ein stilistisches Element, sondern einen grammatischen Gebrauch enthalten. Sie wären teils unter der Lehre von den Wortklassen als Grenzschwankungen zwischen Adverb und Adjektiv, teils in der Lehre von der Wortbildung (Zusammenrückung und Komposition) zu erörtern gewesen. Der Typus 'das fruchtbar weite Feld' mit seinen Varianten, um den sich diese Darlegung dreht, läßt sich richtig würdigen nur, wenn er als Neubelebung oder Fortführung einer Jahrhunderte alten Tradition betrachtet wird, die Goethe aus der Lektüre der bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland gedruckten Schriften ganz vertraut sein mußte.

Vermischt schon Kapitel VI stilistische und grammatische Materie und Auffassung, so drückt Kapitel VII auf syntaktische Erscheinungen aus dem Bereich der Kasuslehre die unpassende stilistische Marke 'freier Gebrauch des Genitivs und Dativs'. Ebenso handelt Kapitel VIII von 'Freiheiten im Gebrauch der Adjektiva, besonders in der Komparation'. Immer wieder also ein herkömmlicher, verschwommener Begriff der Schulstilistik, der statt zu beschreiben und zu erklären, mit einem gänzlich unklaren Maßstab ein Werturteil abgibt. Nur vom Standpunkt des großen Schulregulbuchs sind diese 'Freiheiten' und 'Lizenzen' erfunden. Einer wissenschaftlichen Terminologie, die auf die Genesis der beobachteten Erscheinungen achtet und nach der Kausalität der lebendigen

*) Vgl. dazu Vorspiel Bd. I, 1. Teil, S. 31—34, 41.

Kräfte sich richtet, sollten sie fern bleiben. Auch hier hat der Verfasser wieder Heterogenes verbunden. Es gehören in die Syntax unter die Lehre von den Wortklassen das substantivierte Neutrum des Adjektivs (Grenzschwankung zwischen Adjektiv und Substantiv), unter die Lehre von den Wortformen der antikisierende Genitiv qualitatis, für den übrigens nicht erst Voß (S. 115) das Vorbild gab, sowie der Dativus ethicus (Kasuslehre), ferner der antikisierende steigernde Superlativ 'ein fremdestes Bereich' (Lehre vom Adjektiv), sowohl in die Syntax als auch in die Wortbildung der Typus 'Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen', endlich in die Lautlehre der Typus 'Drängt immer fremd- und fremder Stoff sich an'.

Einen Mißgriff hat Knauth in der Beurteilung der Sätze wie 'Schließt sich heilig Stern an Stern' (S. 47) und in der Besprechung der Inversionen (S. 137f.) begangen. Er will jenen Typus lautlich aus assimilatorischem Wegfall des Pronomens 'es' 'vor folgenden Reibelauten' erklären, bedenkt also nicht, daß hier einfach ein alter Typus der gemeingermanischen Wortstellung andauert, der sich in volkstümlicher Dichtung und Rede von je her erhalten hat, daß von 'Sah ein Knab ein Röslein stehn' bis zu Otfrieds Gebrauch unzerrissene Fäden leiten. Und doch ist alles das von mir schon vor Jahren im Anzeiger für deutsches Altertum (Juni 1885) und daran anknüpfend von W. Braune in seiner schönen Untersuchung 'Zur deutschen Wortstellung' (Forschungen zur deutschen Philologie, Festgabe für Rudolf Hildebrand, Leipzig 1894) eingehend nachgewiesen. Bei der Darstellung der Inversion operiert Knauth wieder mit den Begriffen Subjekt und Prädikat, obgleich Erdmann, ich und Braune a. a. O. gezeigt haben, wie nur die Stellung des Verbums zu den übrigen Satzteilen entscheidende Bedeutung hat, die funktionellen Begriffe Subjekt, Prädikat usw. aber für die Typen der deutschen Wortstellung nicht in Betracht kommen.

Den allgemeinen literarhistorisch-biographischen Betrachtungen Knauths wird man im ganzen zustimmen. Die Einleitung legt im Anschluß an die von mir im 11. Band des Goethe-Jahrbuchs 1890, S. 14ff. (unten S. 276ff,) vorgetragene Auffassung dar, daß mit dem Jahre 1814 in Goethes künstlerischer Entwicklung eine neue Epoche beginnt, daß des Epimenides

Erwachen ein persönliches Bekenntnis der inneren Umkehr und Wiedergeburt ist, und sieht mit mir im Divan den eigentlichen Anfang des neuen, letzten Stils, das Produkt seiner 'Verjüngung'. Diese 'Verjüngung' an sprachlichen, stilistischen, metrischen Tatsachen nachzuweisen als eine Erneuerung von Formen und Weisen der Jugendperiode, hat der Verfasser sich enthalten. Meine Ausführungen in meinem Weimarischen Festvortrag über den Divan (Goethejahrbuch 1896, Band 17, S. 12ff., unten S. 295ff.), welche diese Ansicht weiter begründeten, nennt er nicht. S. 59 benutzt er, zu meiner Freude, Goethes Bearbeitung der Graf Ludolfschen Übersetzung des Firdusi, die ich zuerst in meiner Divanausgabe ans Licht gezogen habe. Wäre es nicht am Platze gewesen, hier den Namen des Herausgebers zu nennen, der in seinem Variantenapparat die sprachlich-stilistischen Unterschiede zwischen Ludolfs und Goethes Textgestalt für die Untersuchung Knauths wie auf einem Präsentierteller zurecht gelegt hatte? —

Knauth will nicht mit Scherer das Typische für das Hauptmerkmal des Goethischen Stils letzter Epoche gelten lassen (S. 144). Der Widerspruch beruht wohl nur darauf, daß Scherer und Knauth das mißverständliche Wort 'Stil' verschieden brauchen. Scherer redete hier von 'Stil' im weitesten künstlerischen Sinne, das Verhältnis des Dichters zum Stoff, die Art seiner Gestaltung bezeichnend. Knauth dagegen nimmt das Wort in dem engeren, auf die Formung des sprachlichen Ausdruckes beschränkten Sinn. Wie sich zeigte, vermischt er, landläufiger übler Gewohnheit folgend, damit auch noch den Begriff 'Sprache'. Zwar scheidet Stil im engeren Sinn und Sprache keine feste Grenze. So gut wie die eigentlichen Stilmittel (Antithese, Anaphora, Parallelismus, Metapher usw.), von denen Knauths Buch trotz seinem Titel fast nichts berichtet, hat auch jede grammatische Erscheinung, die lautlichen nicht ausgenommen, ein stilistisches Gesicht, insofern sie charakteristischer, individueller Ausdruck der Kunst des Dichters ist. Aber die wissenschaftliche Forschung muß diese sich ineinander schiebenden Sphären trennen. Sie muß zur Basis die Beobachtung, Feststellung und Analyse des Objektivsten nehmen und alle sprachlichen Erscheinungen zunächst streng grammatisch beschreiben. Erst dann darf sie fortschreiten zu der Frage nach ihrer stilistischen Wirkung. Diese Wirkung hängt ab von dem Sprach-

und Stilgefühl des Dichters und seiner Leser. Der gewöhnliche Irrtum unserer Sprach- und Stilpsychologen ist es nun, ihr eigenes oder allenfalls das gegenwärtige Sprach- und Stilgefühl für ein absolutes zu halten und das vergangener Zeiten damit gleichzusetzen. Eine unbewußte Überhebung, die aus wahrhaft grandioser Unkenntnis quillt. Mich haben zwanzigjährige Forschungen gelehrt, daß der Wandel auf dem Gebiet des Sprach- und Stilgefühls ein ungeheurer ist, von einem Menschenalter zum anderen, von einem Jahrzehnt zum folgenden, von einer Landschaft zur nächsten, tausendfältig bedingt durch die unendliche Mannigfaltigkeit der modernen Bildung. Knauth ignoriert das gleich den meisten, die ähnliche Untersuchungen anstellen. Er geht von unbewiesenen Vorstellungen über die Art und die Mittel der künstlerischen Intention, der künstlerischen Wirkung aus. Wenn er Goethes Alterssprache kompressiv findet (S. 109), so hat er Recht. Aber der Satz: „der zunehmende Ideenreichtum nötigte (!) ihn zu einer bedeutenden Verdichtung des Denkens ... je schneller er sich von dem naturalistischen (!) Drucke der Empfindungen und Gedanken befreien wollte" und die Konsequenz, daß „diese Kompression des Stils schließlich zu einer Zusammenrückung der Wörter geführt" und jene Zwischenstufe zwischen Simplex und Kompositen 'geschaffen' habe, wie sie in der Verbindung, 'ein fruchtbar weites Feld' vorliegt, bietet nicht Sprachpsychologie, sondern Sprachscholastik.

Zum Schluß seien folgende Einzelheiten angemerkt. S. 87 kann ich dem angeführten Urteil F. Vogts, die letzte Fassung der Helena mute wie 'eine ungelenke Übersetzung aus dem Griechischen' an, nicht zustimmen. Übersetzung — wohl, aber keine ungelenke. Für die Frage nach der Einwirkung der antiken metrischen Formen (S. 101. 105 'eingeführte Anapäste'), hat Knauth leider versäumt, die ausgezeichnete Untersuchung von Niejahr über den Trimeter in der Helena im ersten Band des Euphorion (S. 81—109) zu benutzen. S. 108: die Schilderung der Pelopsinsel (Faust 9532 f.) 'auf hundert Hügeln unterbrochner Fläche Siehst Wollenheerden ausgebreitet ziehn' kann nicht erklärt werden: 'auf einer von hundert Hügeln unterbrochenen Fläche', sondern mit Genitivus qualitatis: 'auf hundert Hügeln in unterbro hener Fläche'; von einem 'Übergang zur Komposition' kann hier

keine Rede sein und die Variante 'Hügel' gibt nur dem 'ziehn' eine geänderte lokale Richtung. — S. 34: für die ursprüngliche Fassung 'Wie die dürren Äste brennen Und sie glühn und stürzen ein' setzte Goethe 'Aeste dürr, die flackernd brennen, Glühen schnell und stürzen ein' gewiß nicht, weil er 'in der im Alter ihm eigenen Weise die Epitheta vermehren' wollte (nebenbei bemerkt: wie stimmt das zu der von Knauth als Haupteigenschaft des Altersstils behaupteten Kompression?), sondern um das Nacheinander der einzelnen Akte des Ereignisses plastischer zu sondern und die saloppe Konstruktion zu beseitigen. S. 26 ist meine Auffassung schief wiedergegeben: nicht daß Goethes Flucht in den Orient eine 'Hegire' war wie die Mohameds, hatte ich betont (das ist ja aus Goethes erstem Divangedicht allgemein bekannt), sondern daß Goethe mit demselben Ausdruck einst auch seine Reise nach Italien bezeichnet hatte. —

Dem Verfasser hat, wie er in dem Vorwort S. VI mitteilt, ein Rezensent seiner früheren Arbeit den Wunsch ausgesprochen, er möge einen Vergleich der Sprache des alten Goethe mit der des jungen anstellen. Von der Erfüllung eines so dilettantischen Verlangens, zu welcher der Verfasser für später Aussicht macht, muß man ihm dringend abraten. Hier gibt es nicht zu vergleichen, hier kann nur geschichtliche Darstellung einer großen zusammenhängenden Entwicklung die Aufgabe sein, in der Goethes Sprache auf dem Hintergrund seiner Zeit erscheint.

Das wird allerdings einmal gewagt werden müssen. Der Verfasser aber könnte durch monographische Behandlung der Sprache eines der bedeutenden Vorläufer und Genossen Goethes (z. B. Klopstocks oder Wielands oder Lessings), wenn er sie nach historischer und grammatischer Methode durchführte, sich neuen, ungeteilten Dank erwerben. Dieser soll, wenngleich nicht ungetrübt, auch seiner gegenwärtigen Schrift nicht fehlen. Mit Hingebung und herzlicher Wärme ist sie gearbeitet: das verklärt alle ihre Schwächen mit einem sanften Schimmer und bewegt auch dem kritisch gestimmten Leser die Seele.

ZUR GESCHICHTE DER FAUSTSAGE

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE 1. BAND (1888) S. 9–12.

In der Michaelismesse des Jahres 1727 gab der Schleusinger Gottlob Friedrich Wilhelm Juncker, damals Gottschedianer, Mitglied der deutschen Gesellschaft zu Leipzig, als welches er 1729 bei dem jährlichen Wettstreit den Preis der Poesie erhielt, und eine Zeitlang Sekretär des Generals Fitzner in Dresden (s. Nachricht von der Deutschen Gesellschaft zu Leipzig, bis auf das Jahr 1731 fortgesetzt. Leipzig, S. 55; über seine späteren Schicksale s. Allg. deutsche Biographie 14, 691f.), einen Band Gedichte heraus unter dem Titel: Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener Gedichte siebenter theil. Franckfurt und Leipzig, Verlegt's Paul Straube. Der schlesische Poet figuriert hier nur als Lockschild, in Wahrheit enthält die Sammlung fast ausschließlich Dichtungen des sächsischen Dichterkreises: von Juncker, Clodius, Hamann, Hofmann, Seidel, König, Mencke, Besser, Günther u. a. Vorangestellt hat Juncker eine 'Untersuchung Herrn Gottfried Benjamin Hanckens Weltlicher Gedichte', die 1727 erschienen sind. Es ist eine der elenden literarischen Stänkereien, an denen jene Zeit der kleinen Talente und der großen und intriganten Koterien so reich war, ein Vorstoß gegen die viel beneidete literarische Hegemonie Schlesiens, vielleicht gar direkt von Gottsched veranlaßt. Der streitbare Kandidat errichtet nach zahlreichen anderen Vorwürfen seinem Gegner ein 'Bilder-Cabinet von Copien' und rückt ihm darin (Bl. d 8b) als Plagiat die Verse vor aus dem Gedicht 'auf das höchstprächtige Anno 1725. in Dressden gehaltene Carneval' (Weltl. Gedichte S. 2, Gedichte, 1. Theil. 2. Aufl. Dressden und Leipzig 1731 S. 5):

Hülff Himmel! was ist das? wie? wach ich, oder nicht?
Was Masqven ohne Zahl? was vor ein helles Licht?
Was vor ein süsser Thon der angenehmen Saiten
Sucht aller Ohr und Hertz mit Anmut zu bestreiten? . . . . .
Hülff Himmel, was vor Pracht? welch Wunderschöner Schein!
Kan doch der Himmel selbst nicht angenehmer seyn . . . .
Vortrefflichster Prospect! höchst-angenehmer Saal! . . . .
Entwerfft durch Rechen-Kunst, wie viel hier Lichter brennen . . . .
Bezaubernde Music! o mehr als süsser Thon!
So spielt nicht Orpheus, so spielt nicht Amphion . . . .
Wohin soll man sich doch am allerersten wenden,
Weil so viel Lust und Pracht die Augen gantz verblenden?
Doch wer versichert mich, dass hier nicht Zauberey
Von so viel Herrlichkeit die Qvell und Ursprung sey? . . . .
Hat etwa Doctor Faust dies alles ausgefunden?

Das Original und zwar speziell für den letzten Vers erblickt Juncker in einem Gedicht Johann Ulrich Königs aus dem Jahre 1721:

O König was stellt uns heut deine Tafel für?
Das sind ja nichts als Hexereyen,
Der Doctor Faust ist nur ein Narre gegen dir.

Diese Verse finden sich nicht in der 1745 herausgegebenen Sammlung der Gedichte Königs, sie können also nur einer seiner vielen 'Wirthschaften' entnommen sein. Ich fragte daher bei der Direktion der Kgl. Bibliothek in Dresden an, welche Dichtungen Königs vom Jahre 1721 dort vorhanden wären, und im Auftrage des H. Oberbibliothekars Professor Dr. Schnorr von Carolsfeld ermittelte H. Dr. Ludwig Schmidt mit freundlicher Zuvorkommenheit die angeführten Worte. Sie stehen in der Sammlung: Dressdnische Carnevals-Lust, Bestehend in Poetischen Einfällen über das Königliche Büchsen-Schießen usw., wie solche, und zwar das erste, meistentheils ohne gehabte Bedenck-Zeit Der Hohen Gesellschaft offentlich vorgesagt worden von Johann Ulrich König. Dresden 1721 Bl. C 2a. Es folgt dort darauf folgende Erklärung: 'Dieses zielet auff obgedachte Inventions-Tafel, welches eine Maschine, da von unten herauff, wann eine Tafel abgeht, augenblicklich eine andre mit Speisen und allem zugehörigen bereits besetzt, an deren Stelle kommt, ohne dass die Gäste von ihrem Sitze aufstehn. Dabey kein eintziger Bedienter in dem Gemache zu sehen, weil niemand zur Auffwartung vonnöthen, indem sich die Tafel in allen Stücken von selbst bedient.'

Selbstverständlich blieb Junckers Angriff nicht ohne Erwiderung. Sie kam aus Hanckes nächster Nähe, wenn nicht von ihm selbst, und war nicht minder kleinlich und aufgeblasen. Die anonyme Antwort führt den Titel: Poetischer Staarstecher, In welchem sowohl Die Schlesiche Poesie überhaupt als auch Der Herr von Lohenstein und Herr Hoffrath Neukirch Gegen die Junckerische Untersuchung verthaydiget, absonderlich aber die Ehre der Hanckischen Gedichte gerettet und dergleichen Tadlern ihre poetische Blindheit gewiesen wird. Breslau und Leipzig 1730. Darin heißt es S. 122 nach Anführung der fraglichen Stellen: „Meines Erachtens wird wohl Herr Hancke den Hoff-Poeten König niemahls zu imitiren suchen, und ich glaube, dass es ihm die gröste Straffe wäre, wenn er dergleichen Verse zweymahl lesen solte. Ich wolte auch wetten, dass Herr Hancke die Königischen Verse niemahls gesehen, weil er im Jahre 1721, da König solche gemacht, annoch in Schlesien gewesen, wir aber von dergleichen Arbeit keine Liebhaber sind: Alle Kinder wissen bey uns (in Schlesien) vom D. Faust, und diese Fabel ist vor kein Geheimniss oder Sacra Eleusines anzusehen."

Aus diesen Zeugnissen geht die große Popularität der Faustsage in Sachsen und Schlesien für das zweite und dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hervor. Interessant ist, daß sie offenbar jene Gestalt des Volksschauspiels voraussetzen, die aus der Einwirkung des italienischen und wienerischen Geschmacks entstanden ist und die am einfachsten mit dem Ausdruck des viel jüngeren Kurzschen Theaterzettels (Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doktor Faust, Halle 1878 S. 111) als 'große Maschinen-Komödie' bezeichnet werden kann. Faust ist der Typus der üppigem Wohlleben dienenden Zauberei, der große Spektakelmacher, der Veranstalter blendender Feste, er schafft glänzende Gastmähler und macht alle Bedienten überflüssig. Die kunstvollen durch Maschinen von selbst emporsteigenden Tische des Königs von Sachsen erinnern daher an ihn, und die Lustbarkeiten des Karnevals erscheinen als sein Werk.

Bekanntlich enthält bereits das älteste Volksbuch Schilderungen von zauberhaften Schmausereien und Festen mit wunderschöner Geistermusik (Kap. 46. 47, Braune S. 90. 91, im erweiterten Faustbuch von 1590 auch Kap. 56, Braune

S. 136f.). Aber Königs und Hanckes Anspielungen beziehen sich gewiß ebenso wie die Äußerung des schlesischen Staarstechers auf das Drama. Und in diesem muß, wie schon aus der Ankündigung des Bremer Theaterzettels (Creizenach S. 7), aus dem Engelschen Puppenspiel (Akt 4, Szene 1) sich schließen ließ, eine breit ausgeführte und mit allerlei Maschinenkünsten gewürzte Banketszene vorgekommen sein. Ob gerade eine Tafel, die sich — nach bekannten französischen Mustern — von selbst ohne sichtbare menschliche Hilfe emporhob, bleibt ungewiß. Die Frage ist immerhin aufzuwerfen, ob nicht das Gelage, welches Faust abhält, auch in einzelnen Fassungen des Volksschauspiels in den Karneval verlegt und mit Faschingsscherzen verbunden war. Eine Erinnerung daran könnte auch bei Goethe im Karneval zu Anfang des zweiten Teils seines Faust fortleben. Indeß braucht man Königs und Hanckes Vergleiche, die sich übereinstimmend auf Karnevals-Festlichkeiten beziehen, nicht so streng zu interpretieren.

EIN UNGEKLÄRTES FAUST-PARALIPOMENON

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE 1. BAND (1888), S. 283–286.

Bei den Versen, die Mephistopheles spricht,

Und merck dir ein für allemal
Den wichtigsten von allen Sprüchen
Es liegt dir kein Geheimniss in der Zahl
Allein ein grosses in den Brüchen

(Weimar. Ausgabe 14, 293 Nr. 20) weist Düntzer in Kürschners Deutscher Nationalliteratur Bd. 93 (Goethes Werke Bd. 12), S. 213 auf zwei Parallelstellen hin, die doch keine volle Erklärung bringen. Näher stimmt zu dem hier ausgesprochenen Gedanken und aufschlußreicher ist eine Äußerung Goethes vom 11. August 1815, über die Sulpiz Boisserée in seinem Tagebuch berichtet (1, 266): „Ich fragte nach einem Buch, das eine Übersicht der Gebirgsbildung auf der ganzen Erde gibt, und ob Ebel[1]) es gäbe? Ja gewissermaßen, auf jeden Fall lerne man viel, es sey ein trefflich Buch; doch fehle etwas, welches auf eine seltsame Weise entstehe und häufig vorkomme. Der Mann suche nämlich etwas zu erklären, was sich nicht erklären lasse, was man zugeben müsse; bis auf den Punkt sey er ganz charmant, aber durch diess falsche Bemühen verderbe er seine Sache. Es sey damit wie bei der Musik, wo man nie eine reine Oktave kriege, sondern in der zweiten immer ein neuer Ton sich bilde, ein neunter Theil, den man nicht als einen für sich stehenden annehmen könne, darum als Bruch in die ganze vertheile. Dieser Bruch sey es, der einem überall in der Geo-

[1]) Joh. Gottfr. Ebel, Über den Bau der Erde in den Alpengebürgen Zürich 1808; vgl. Allg. Deutsche Biographie 5, 518f.

logie und in der ganzen Natur begegne. Wolle man ihn rein auflösen, so gehe es nicht, so verwirre man das Ganze, man müsse wissen, dass da noch etwas Unauflösbares sey, und es als solches zugeben, dann komme man durch."

Dazu halte man die Äußerung Goethes vom 27. März 1814 (Briefe von und an Goethe, Leipzig 1846 S. 353): „Die Natur ist etwas Incommensurables, und wer sich mit der Natur abgiebt, versucht die Quadratur des Cirkels. Nun fragt sichs nur, wo man den Bruch hinwirft ins *gis*?" Auch diese Worte beziehen sich auf geologische Forschungen, nach Riemers Angabe auf die geognostischen Ansichten Heims, der eine Geologische Beschreibung des Thüringer Waldgebirges 1796—1812 verfaßt hatte und dessen mineralogische Sammlung 1816 für Jena erworben wurde (Tag- und Jahreshefte Hempel 27, 226 Absatz 900).

Ferner a. a. O.: 'Die Zahlen sind, wie unsere armen Worte, nur Versuche, die Erscheinungen zu fassen und auszudrücken, ewig unzureichende Annäherungen.'

Wir haben hierin das besondere Bild für eine Idee, die Goethes gesamter Naturanschauung und Naturerkenntnis zugrunde liegt. Das dem Menschen Zugängliche und Unzugängliche in der Welt um uns zu unterscheiden, war ihm früh eine Aufgabe, ja die wichtigste seiner inneren Ausbildung geworden. Seit wann, wäre wohl der Mühe wert, genauer festzustellen. Wollte man das Problem dieses Dualismus als den eigentlichen Angelpunkt der Fausttragödie bezeichnen, so würde man kaum fehlen. Und wenn eine Formel für das unerschöpfliche, unmeßbare Riesenwerk gefunden werden soll, wäre mir die: 'Verhältniß des strebenden Menschen zur Natur' noch die einleuchtendste.

Der Faust, der den Erdgeist ruft und von ihm ins Nichts zurückgeschleudert wird, hat die Einsicht, welche Goethe an dem Werke Ebels und vieler anderen vermißt, noch nicht, so wenig sie der Verfasser des Werther, des Prometheus zu besitzen scheint. Aber der Faust der Szene in Wald und Höhle und mehr noch der Faust des Terzinen-Monologs am Anfang des zweiten Teils hat sich jener Erkenntnis Goethes genähert, die aus den 'Grenzen der Menschheit', aus dem Aufsatz des Tiefurter Journals 'Die Natur' (Hempel 34, 71ff.) redet: 'Sie hat sich einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den

ihr niemand abmerken kann' .... 'Man reißt ihr keine Erklärung vom Leibe, trutzt ihr kein Geschenk ab, das sie nicht freiwillig giebt' (ähnlich im Wortlaut, aber aus ganz andrer Stimmung die bekannten Verse Faust 672—675). Zum Frieden mit der Natur, den Goethe frühzeitig erreichte, kommt Faust freilich niemals, weil er sich mit dem dämonischen Abgesandten des Erdgeistes verbunden hat und diese Verbindung nicht löst, 'Magie' nicht 'von seinem Pfade entfernen kann', d. h. die Grenze des Unzugänglichen nicht achtet. Auch sein letztes Unternehmen bewährt das aufs neue. Das anstürmende Meer verdrießt ihn, 'wie der Übermuth den freien Geist'; die Unfruchtbarkeit der immer wieder andringenden Wellen erregt seine Leidenschaft, 'beängstigt ihn zur Verzweiflung':

Zwecklose Kraft unbänd'ger Elemente!
Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen;
Hier möcht' ich kämpfen, dies möcht' ich besiegen.

Das ist noch immer der alte Faust, der es nicht ertrug, daß der Erdgeist auf ihn herabsah wie auf einen Wurm im Staube, der das Meer haßt, weil es 'herrisch' ist. Früher wollte er sich den Elementen gleichstellen, mit ihnen eins werden — es gelang nicht, jetzt will er die Elemente sich unterwerfen — es kann wieder nicht gelingen. Der Plan der Abdämmungsarbeiten entspringt demselben Trieb wie die Beschwörung des Erdgeistes, wie der Zug auf den Gipfel des Brockens; daß seine Ausführung Millionen Mitmenschen Arbeit und Freiheit schafft, ist von vornherein nicht Fausts Absicht, bestimmt nicht sein Handeln, wenn es auch seine letzte, vom Dichter fast nur in den Schlußworten des sterbenden Greises ungenügend angedeutete Erhebung und nach dem Tode fortdauernde Läuterung herbeiführt.

Eine Frage für sich ist, wie Goethe über das Sittliche im Verhältnis zum bloßen Naturalismus während der verschiedenen Epochen seines Lebens gedacht hat, und inwiefern die Faustdichtung, die alle Wandlungen, welche Goethes Ansichten hierüber durchgemacht haben, abspiegelt, im letzten Grunde eine Kritik des Naturalismus gibt. Davon ein andermal.

ADOLF WILBRANDTS FAUST-INSZENIERUNG

LITERARISCHES ZENTRALBLATT 1896, 26. SEPT. SP. 1436f.

Unter den verschiedenartigen wiederholten Versuchen, Goethes große Generalbeichte als Ganzes der deutschen Bühne zu gewinnen, verdient dieser vorliegende (Goethe, Faust-Tragödie. Für die Bühne in drei 'Abenden' eingerichtet von A. Wilbrandt, Wien, Literar. Gesellschaft, 1895) um der Person seines Urhebers willen ernsteste Beachtung. Wenn einer unserer feinsinnigsten und tiefsten lebenden Dichter, zugleich ein langjähriger Kenner und Organisator des Theaters seine hingebende Liebe und seine zielsichere Sorgfalt aufwendet, um die ins Grenzenlose strebende moderne Divina Commedia in den geschlossenen Rahmen eines auf drei Abende bemessenen Dramas zu fügen, so gebührt diesem Bemühen die Teilnahme der Goetheforscher und Goethefreunde, der Dank der Schauspieler und Theaterdirektoren, die Aufmerksamkeit aller Gebildeten. Darüber, ob das Unternehmen geglückt sei, wird sich freilich schwer eine Einigung erzielen lassen. Wilbrandt steht als bedeutsamer Zeuge für sein Werk der unbestreitbare Erfolg zur Seite, den es auf dem Wiener Burgtheater errungen hat. Ich begrüße diese Wirkung mit Genugtuung und will an dieser Stelle, die zu eingehender Begründung des Urteils nicht genügenden Raum bietet, nicht daran mäkeln. Aber Bedenken, und zwar starke Bedenken sind mir bei der Lektüre gekommen.

Warum denn nur z. B. die 'Zueignung', dieses rein lyrische Bekenntnis des Dichters, das allein im stillen Kämmerlein seine keusche Schönheit enthüllt, ans grelle Lampenlicht zerren und mit einer der Dichtung fremden, beinahe komischen Überleitung daran das Vorspiel auf dem Theater knüpfen? Beide Stücke sollten, obwohl Goethes eigene Bühnenbearbeitung des ersten Teils sie enthält, bei einer Aufführung der Tragödie einfach fortbleiben: trotz aller poetischen Herrlichkeit haben sie für

den Gang des Dramas, für das Verständnis der Handlung nicht die mindeste Bedeutung. Das Zauberbild in der Hexenküche und den Erdgeist wagt Wilbrandt seinen Zuschauern wirklich zu zeigen. Ich glaube im Gegensatz zu der naturalistischen Strömung der gegenwärtigen Dramaturgie, daß die poetische Illusion stärker und reiner bleibt, wenn beide der Gestalt nach unsichtbar, direkt nur durch Beleuchtung und Stimme, indirekt durch die Wirkung auf Faust dargestellt werden. — Um von der Walpurgisnacht zur Prosaszene 'Trüber Tag' und zur Kerkerszene die Brücke zu schlagen, hat Wilbrandt sich erlaubt, einige Verse eigener Erfindung einzuschalten: dagegen muß Widerspruch erhoben werden, wäre auch dieser Zusatz dichterisch bedeutender und stilgemäßer als er ist. Daß Valentin zu Gretchen sagt 'Bist 'ne verworfne Kreatur' muß als eine aus befremdlicher Prüderie hervorgegangene Änderung zurückgewiesen werden. Die mystischen Worte 'Komm! hebe dich zu höhern Sphären! Wenn er dich ahnet, folgt er nach' verlieren, der Mater gloriosa genommen und dem Herrn in den Mund gelegt, ihren Duft und ihren tiefsten Sinn. Und so erregen auch die übrigen, allerdings ja sparsamen Zusätze an Worten und szenischen Anweisungen leichteres oder schwereres Mißbehagen.

Während der erste Teil auf zwei Abende in je fünf Aufzügen verteilt ist, von denen der eine mit der Hexenküche, der andere mit der Kerkerszene schließt, muß der beträchtlich umfangreichere zweite Teil mit dem dritten Abend vorlieb nehmen. Das Maskenfest am Kaiserhof, die klassische Walpurgisnacht sind sehr stark zusammengezogen, die Helenatragödie im ganzen ziemlich vollständig bis zum Sturz des Euphorion (ohne den Trauerchor) und Helenas letzten Worten, der Schluß (nach Fausts Tod) aufs Äußerste zusammengedrängt.

Den 'nach hoher Erbauung trachtenden Ungelehrten, Jung und Alt, Mann und Weib' wollte ein Dichter den Weg weisen 'durch die chaotische überfüllte Dämmerung' einer titanischen Welt, sich beugend vor der Größe des Genius, der sie geschaffen: freuen wir uns dieses Wollens, und wünschen wir auch dem gedruckten Rechenschaftsbericht dieselbe Kraft wie der lebendigen Darstellung durch Gestalt, Sinn, Handlung und Rede.

GOETHES GESANG DER GEISTER

EIN BRIEF AN WILHELM BODE

„STUNDEN MIT GOETHE", BERLIN, MITTLER & SOHN 1913, S. 249—261.

.... Sie haben eine unzweifelhaft richtige Entdeckung ausgesprochen. Eigentlich liegt sie auf der Hand, und im Stillen hat sie vielleicht schon mancher gemacht. Ohne in dem Meer der Goethe-Literatur danach suchen zu wollen, fällt mir im Augenblick ein: Wilhelm Scherer hat aus dem, auch von Ihnen mit Recht betonten Nebeneinanderstehen der beiden Gedichte ihre poetische Zusammengehörigkeit erkannt (Goethe-Jahrbuch 1883, Bd. 4, S. 74): „Des Menschen Seele gleicht dem Wasser" ... „das Motiv verwandt mit Mahomets Gesang, wo der große Mensch mit einem Strom verglichen wird. Verwandtschaft auch im einzelnen." Aber es fehlt der Hinweis auf den Koran als Quelle und auf den Zusammenhang mit dem Mahometdrama. Ich selbst habe die Verbindung des Dialogs aus 'Mahomet' und des Dialogs 'der lieblichen Geister in der Wüste' aus inneren und formalen Gründen seit vielen Jahren als sicher betrachtet, und zwar habe ich dabei im Koran die Brücke gefunden.

In meinem Divan-Kommentar habe ich das wundervolle Gedicht 'Alleben' aus jenem mystischen Koranbild vom herabströmenden und wieder aufsteigenden Wasser erläutert (Jubiläumsausgabe der Werke Goethes Bd. 5, S. 332, s. auch meine Ausgabe von Goethes eigenhändiger Reinschrift in Faksimile, Schriften der Goethe-Gesellschaft 1911, Bd. 26, S. 26, zu Tafel VI). Diese Verse gestalten scheinbar nur ein zufälliges, momentanes Erlebnis des Reisenden: in schwüler Julinacht des Jahres 1814 fährt er endlich von Frankfurt dem ersehnten Sommerziel Wiesbaden entgegen und wird durch den grandiosen

Ausbruch eines Gewitters von quälendem Staub und drückender Hitze erlöst. Aber die Sehnsucht nach der erquickenden Wasserspende der Wetterwolken, das Lechzen der ausgedörrten Erde, sodann die Tränkung des Bodens und der nun von ihm aufwärts strömende Dampf, der feuchte Duft frischen Wachstums, das alles ist nur die Hülle einer tieferen Bedeutung: einer mystischen Ethik, einer mystischen Meteorologie. In vollen Zügen schlürft die Nase des in engem, stickigem Wagen sitzenden durch das offene Fenster das Wonnegefühl: „Es grunelt!" Aber das ist bloß der äußere Abdruck innerlicher Befriedigung: der Befriedigung des Drangs nach neuer Befruchtung, neuem Leben, nach Metamorphose, der das Universum erfüllt, Natur wie Menschen. Des Drangs, der in dem Fünfundsechzigjährigen lebt als Hoffnung auf Verjüngung: hier in der nach so langer Trennung wiedergesehenen Heimat, in dem von fremder Herrschaft eben befreiten, wiedergebornen Rheinland, hier dicht vor dem Heilbad, das dem alten Dichter Frieden, Erholung, neue Schaffenskraft bringen sollte.

Dieses Motiv also, wie sich zeigte, hat Goethe aus dem Koran entlehnt. Aber nicht zum erstenmal, als er dies Nachtgedicht in der Reisekutsche schuf; es ist von ihm schon viel früher öfter verwertet als Symbol des fruchtbaren Augenblicks, der Epoche macht, als Symbol der Heilung und Erneuerung, der aufsteigenden Entwicklung.

Jeder kennt die wunderbar eindrucksvolle Gewitterszene im 'Werther' (1. Buch, 16. Junius): „Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf." Hier werden zwei verwandte Seelen zum erstenmal eins; sie finden sich in der Losung 'Klopstock', d. h. in dem gemeinsamen Gefühl einer Poesie, die mit Bewußtsein schöpferisch sein will und wird, indem sie den Gedanken der Größe der Schöpfung nachdenkt und nachgestaltet, einer Poesie, die eine Wiedergeburt des poetischen Geistes herbeiführt; sie finden sich zu einem neuen gemeinsamen Leben, das sie emporzieht, sie aber danach auseinander reißt und Werther in den Abgrund stößt.

Noch näher aber wohl steht jenem feierlichen Gebetsruf in dem auf die italienische Hegire und Wiedergeburt zurückblickenden Divangedicht, jenem „Heile mich, Gewitter-

regen, laß mich, daß es grunelt, riechen" der Dankesjubel des genesenen Orest (Iphigenie III, 3, Vers 1343—1364): die Götter zehren schwere Wolken auf, schütten den lang erflehten Regen mit Donnern und Windesbrausen in wilden Strömen auf die Erde, aber sie lösen das grausende Erwarten und Bangen in Segen, Freude und Dank auf, in den Regentropfen der erfrischten Blätter spiegelt sich die neue Sonne, der Regenbogen (auch er bekanntlich spielt in der symbolischen Bildersprache Goethischer Ethik und Physik eine Hauptrolle!) trennt den grauen Flor der letzten Wolke:

> Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
> Zum Tartarus und schlagen hinter sich
> Die ehrnen Tore fernab donnernd zu.
> Die Erde dampft erquickenden Geruch
> Und ladet mich auf ihren Flächen ein,
> Nach Lebensfreud' und großer Tat zu jagen.

Im einzelnen die Verschlingung dieses Motivs mit weitergreifenden Koranischer Gedankenreihen und verwandter, älterer wie jüngerer Mystik aufzudecken, hatte mein Kommentar zu dem genannten Divangedicht versucht. Aus Rücksicht auf den begrenzten Raum mußte er jedoch, wie an vielen anderen Stellen, stark gekürzt werden. So entfiel dort der Hinweis auf die das Bild in vollem Umfang durchführenden, eng miteinander verbundenen Wasserallegorien 'Mahomets Gesang' und 'Gesang der lieblichen Geister in der Wüste'. Es entfielen alle Belege aus dem Koran und es blieb einzig der Wink auf das Nächstliegende: „Im Koran dient das vom Himmel strömende, die vertrocknete Erde aus ihrem Todesschlaf neu belebende Wasser wiederholt als Sinnbild und Bürgschaft der Unsterblichkeit," genauer: als Symbol dafür, daß Gott die Menschen erschaffen hat und sie nach ihrem Tode wiedererschaffen wird in der Auferstehung zu ewigem Leben.

Auch hier kann ich die Belege im Wortlaut nicht mitteilen, und die Leser dieser Zeitschrift müssen schon darauf verzichten, die oben abgedruckten Koranworte[1]) und die verwandten Ausführungen derselben Sure wie anderer Koranstellen

[1]) Bode, Stunden mit Goethe 1913, S. 248: In der zehnten Sure stehen zwischen allerlei anderen, hin und her irrlichtelnden Ausführungen einige Sätze, die im jungen Goethe haften blieben und zum Gedichte wurden. Hier sind sie in einer Übersetzung von 1746 (Th. Arnold nach dem Englischen, Lemgo): „Zu ihm [Gott] sollt ihr alle wiederkehren . . .

vollständig und auch in der Fassung kennen zu lernen, die ihnen die vom jungen Goethe für seinen 'Mahomet' benutzte Übersetzung des Frankfurter Professor Megerlin (1772) gegeben hat. Es genüge hervorzuheben, daß außer den bereits angeführten Sätzen der 10. Sure, in der das Wassersymbol am umfassendsten und vielseitigsten behandelt wird, auch sonst diese Gedanken im Koran eine bedeutende Rolle spielen: Sure 29, Vers 57, 58, 61, 63–65; Sure 31, V. 9, 27–31; Sure 35, V. 10, 12–14; Sure 39, V. 21, 22; Sure 41, V. 37–39. Immer wieder wird hier eingeschärft: man müsse Gott, den Schöpfer und Allmächtigen anbeten, nicht Sonne und Mond und Sterne, die er geschaffen; man müsse ihn anbeten um seiner Zeichen willen und seiner Wunder und wegen der von ihm eingesetzten Ordnung der Natur im regelmäßigen Wechsel von Tag und Nacht, peinvoller Glut und kühlender Ströme, trockner und berieselter Erde, von Sterben und Wiederaufleben. „Dieses Weltleben ist gleich dem Wasser, welches wir vom Himmel herabschicken" für die „Erdpflanzen Menschen und Tiere", „und mit welchem die Erde als mit einem Kleid, schön gezieret und zubereitet worden", spricht der Herr. Und alle Frommen hoffen, aus diesem Weltleben wiederzukehren zu Gott, dem Schöpfer und Erwecker. „Was ist auch dieses Weltleben anders als ein Scherz- und Spielwerk? Aber die zukünftige Paradieswohnung [mit den Lustgärten, darinnen die Quellen und Ströme erquickenden, fruchtbringenden Wassers fließen, wie oft ausgeführt wird] ist erst das rechte wahre Leben" (Sure 29, 64). „Eine jede Seele muß den Tod schmecken: aber hernach werden sie wieder zu mir kommen." „Wer schickt dann [= denn] das Wasser herab von dem Himmel, die Erde wieder zu beleben und zu erfrischen, wann sie vorhin wie tot worden?" (ebd. V. 57, 63). Das irdische Leben ist ein Gleichnis des ewigen Lebens, und es ist zugleich ein Spiel, das dieses Gleichnis den Sinnen darstellt — nach der Redeweise des jungen Goethe: ein Raritätenkasten, ein buntes Schauhaus bewegter Puppen und Figuren.

Merkwürdig durchzieht diese Vorstellungen des Koran auch das wiederholt auftauchende Bild von der Seefahrt des

---

Denn er bringet ein Geschöpf herfür und läßt es dann wiederkehren . . . Wahrlich, die Gleichheit dieses gegenwärtigen Lebens ist nichts anders als Wasser, welches wir vom Himmel herabfallen lassen . . ."

menschlichen Lebens, die in ihren Stürmen wie in ihrer friedlichen Bahn von dem allmächtigen Schaffer aller Wege geleitet wird. Auch hier mag Goethes poetische Phantasie befruchtet worden sein: man denke an das Gedicht 'Seefahrt' von 1776 („Taglang, Nachtlang stand mein Schiff befrachtet"), das in dem köstlichen Bilde „Und die Segel blühen in dem Hauch" derselben Anschauung folgt wie der Koran, wenn er den von Gott geschickten Wind, der die Schiffer dahintreibt, so seltsam nachdrücklich als Symbol der Allmacht des Leben und Tod, Bewegung und Stockung im ewigen Wechsel hervorbringenden Schöpfers verwendet.

Zwischen Goethes 'Gesang der lieblichen Geister in der Wüste' und der Koranischen Wasser-Allegorie besteht ein Unterschied, den man nicht gering achten darf. Goethes Gedicht vergleicht die Menschenseele dem wechselnden Gang des Wassers, der Koran hingegen das Menschenleben. Freilich doch nicht jedes Menschenleben, sondern das der Frommen. Also eine Beziehung auf das Leben der menschlichen Seele ist auch hier vorhanden, wenn auch nur mittelbar. Unmittelbar hingegen wird Menschenseele und der Wechselweg des Wassers von Gott zu Gott, vom Himmel der Regenwolken zum Ozean des Allwassers gleichgesetzt in der Symbolik der christlichen Mystik. Es ist das eine alte Tradition. Sie lebt in voller Stärke und bestimmter Ausprägung auf in der romanischen neukatholischen Mystik des siebzehnten Jahrhunderts. Von da gelangt sie in den Pietismus der reformierten und lutherischen Kirche, nach den Niederlanden, England, nach Deutschland. Das Erbauungsbuch der französischen Pietistin Madame Guyon 'Les torrents spirituels' schildert die drei Wege, auf denen die fromme Seele die Wiederkehr zu Gott sucht und findet, in der Allegorie dreier Ströme von verschiedenem Charakter und Lauf. Wie ich vor kurzem nachwies und früher schon Saran bemerkt hat, ist Goethes Phantasie durch dieses Gleichnis mystischer Frömmigkeit angeregt worden (s. meine Untersuchung 'Faust und Moses', Sitzb. der Berlin. Akad. 1912, S. 757—761). Dem jungen Goethe müssen diese Vorstellungen in der Zeit seines freundschaftlichen Verkehrs mit der Susanne v. Klettenberg sich tief eingeprägt haben. Alle einzelnen Züge aus Bildern der Französin kehren in 'Mahomets Gesang' ('Seht den Felsenquell') wieder: der Ursprung des

Stroms im Gebirg und sein springender Jugendlauf über Felsklippen, das Versiegen im Sande, die Aufnahme anderer Zuflüsse, die Ausdehnung zum schiffbaren Wasserweg, der mit den Kaufmannsgütern und Fahrzeugen auf seinem Rücken stoliziert. 'Der dritte Strom' der Madame Guyon, der ohne Ruhe, unaufhaltsam, stürmend wieder zu Gott drängt, aus dem er seinen Ursprung hat, und nach wildem Lauf sich endlich beglückt im Ozean, in der göttlichen Unendlichkeit, verliert, er wird von Goethe umgestaltet zum Bild für den genialen Menschen, den titanischen Propheten. Aber dieser dritte Strom, der Typus der höchsten, der quietistischen Frömmigkeit, bleibt bei der französischen Pietistin während seines ganzen Laufs unnütz, arm, weltfremd, unfähig, ein Schiff zu tragen; hingegen gibt ihm Goethe zugleich die Eigenschaften des 'zweiten Stroms' aus dem Gleichnis der Frau Guyon: des Schiffs- und Warenträgers. Goethes Bild der titanischen, genialen Seele des Religionsstifters ist zwar Abdruck des mystischen Bildes der erweckten Seele des erleuchteten Frommen; aber ein Abdruck, der mit irdischem Sinn erfüllt ist. Dieser Titan kommt zur Vollendung seines Wesens schon diesseits des großen Ozeans: auf Erden schon wandelt sich seine Natur, weicht das Stürmen dem Schreiten, die Unfruchtbarkeit und Uferlosigkeit dem segenbringenden, geordneten Dienst für die Welt.

Die inneren Beziehungen zwischen dem 'Gesang der lieblichen Geister in der Wüste' und 'Mahomets Gesang' und ihre beiderseitige Herkunft aus der Mahometkonzeption Goethes scheinen mir evident. Auch auf eine bedeutungsvolle formale Übereinstimmung wies ich hin ('Schillers Chordrama', Deutsche Rundschau 1910, März, S. 424, unten S. 193). Die Bruchstücke des Goethischen Mahometsdrama enthalten die Elemente des hauptsächlich von Klopstock und Herder geschaffenen tragischen Stils: den Monolog in strophischer Form ('Teilen kann ich euch nicht') als 'Hymne'; den Dialog in rhythmischer Prosa; den Zwiegesang Alis und Fatimas ('Seht den Felsenquell'). Ein gleichartiger Zwiegesang ist nun auch das fragliche Gedicht 'Seele des Menschen': es war anfänglich als Wechselgesang zweier Geister der Wüste bezeichnet, wird aber später durch die Überschrift 'Gesang der Geister über den Wassern' offenbar zum Chorgesang um-

geformt, wie ja auch das im Stil nahestehende Monodrama 'Proserpina' für die musikalische Komposition bestimmte Chöre enthält.

Gewiß also bedurfte Goethe nicht der Fahrt zum Staubbach, um zur Konzeption des Gesangs von der Seele des Menschen angeregt zu werden. Es ist hier vielmehr gerade so gewesen wie oft in Goethes Dichten: längst in ihm keimende, reifende Phantasiebilder von tiefem poetisch-menschlichem Gehalt werden durch parallele, bekräftigende, steigernde Eindrücke eines zufälligen Erlebnisses neu befruchtet, zum Abschluß gebracht, vielleicht auch umgeformt. Wenn Goethe wenige Tage nur, nachdem er Friederike und Lilli wiedergesehen, nachdem er am Grabe der Schwester geweilt hatte, angesichts des Staubbachfalles[1] im Berner Oberland dieses Gedicht für Frau von Stein niederschrieb und die Sendung der Verse mit den Worten begleitete: „Von dem Gesange der Geister hab ich noch wundersame Strophen gehört, kann mich aber kaum beiliegender erinnern", so ist dieser ganze Ausdruck — was bisher nicht bemerkt zu sein scheint — ja ganz verwunderlich versteckspielend, falls dieser Gesang der Geister eben erst neu entstanden und seiner poetischen Vorstellung nach auch erst durch das Lauterbrunner Erlebnis hervorgerufen wäre. Der Ausdruck deutet vielmehr an, daß dieser Gesang der Geister eine ältere Konzeption war, eine wahr-

---

[1]) Wie Ferdinand Vetter gut dargelegt hat, war er durch Albrecht von Hallers 'Alpen' berühmt geworden und in den dadurch angeregten Abbildungen sicherlich auch Goethe bekannt. Zweifellos schon vor seiner Schweizerreise. Die Verse Hallers sind ohne Frage das Vorbild für Goethes Gedicht, und deren von Haller gegen kritische Anfechtung in einer besonderen Anmerkung verteidigtes Schlußpaar enthält insbesondere den Keim der uns hier beschäftigenden Anschauung:

Hier zeigt ein steiler Berg die Mauer-gleichen Spitzen,
Ein Wald-Strom eilt hindurch, und stürzet Fall auf Fall.
Der dick-beschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen,
Und schießt mit gäher Kraft weit über ihren Wall:
Das dünne Wasser theilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau,
Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Theile,
Und das entfernte Thal trinkt ein beständig Thau.
Ein Wandrer sieht erstaunt im Himmel Ströme fliessen,
Die aus den Wolken fliehn, und sich in Wolken giessen.

scheinlich sogar der Frau v. Stein bekannte Konzeption. Die von Thun aus an Frau v. Stein zur Abschrift für Knebel übersandten Verse können die Niederschrift eines früher entstandenen Gedichts sein, das vielleicht nur in Goethes Gedächtnis gelebt hatte, oder die Umgestaltung eines solchen Gedichts, oder auch bloß eine neue Abschrift eines älteren Gedichts aus der Erinnerung. Jedenfalls aber gehört die poetische Konzeption dieses Gesangs der Geister, der Gedankengehalt ihrer Worte und deren eigentümliche rhythmische Form in die Sphäre des Mahometdramas.

Den Sinn dieses Geisterduetts oder Geisterchors möchte ich nicht auf die Seelenwanderung deuten. Durch Lessings 'Erziehung des Menschengeschlechts', durch die Anregungen Herders, der wiederholt und in abweichender Art davon gehandelt hat, muß dies Problem natürlich auch dem jungen Goethe vertraut gewesen sein. Aber ich glaube, der Zwiegesang der Geister in der Wüste bezieht sich nur auf das Auf und Nieder, das Steigen und Sinken, Aufleben und Absterben innerhalb der irdischen Laufbahn des Menschen. Es ist jener ewige Pulsschlag, jene Stauung und Ausbreitung des Lebensstroms, jenes Einhauchen und Aushauchen des Lebensatems jene Systole und Diastole gemeint, die in Goethes gesamter Menschen- und Naturbetrachtung seit früher Zeit wie ein Evangelium erlösender Einsicht in das Welträtsel so wunderbar mannigfaltig hervortritt (s. meine Untersuchung 'Faust und Moses' S. 753—756). Auch Goethes Meteorologie ruht auf diesem alten mystischen Bilde. Es ist die Grundlage seiner Ethik und seiner Geschichtsphilosophie, es spielt in seiner gesamten Biologie die entscheidende Rolle. Will man genauer die Stelle bestimmen, die der philosophische Gedanke dieses Gedichts von der Seele des Menschen und dem Schicksal des Menschen in Goethes innerer Entwicklung einnimmt, und zugleich seinen Zusammenhang mit der Ideengeschichte der Zeit, so kommt man wieder auf Herder und besonders auf jenen höchst wichtigen Brief Herders an Mendelssohn vom Frühling 1769, den ich in einer Abschrift besitze, aber mitzuteilen nicht befugt bin. Man sollte aber zuständigen Orts nicht zögern, dieses wertvolle Dokument der grundlegenden Gedanken Herders über Werden und Vergehen, das bisher nur aus einem Referat Hayms bekannt ist (s. meinen 'Faust

und Moses' S. 761 und Anm.), endlich der Allgemeinheit zugänglich zu machen*).

Goethe hat an diesen Gedanken zu weben eigentlich nie aufgehört. Hingewiesen sei nur noch auf jenen neuerdings von Minor beleuchteten wundersamen Plan eines naturwissenschaftlichen Gedichts über die Wiederkunft Christi (April 1808). Es sollte, so scheint es, darstellen, wie aus den Tremellen, gallertartigen Pflanzen, die nach Gewitterregen an grasigen Plätzen und auf Wegen zum Vorschein kommen und die das Volk 'Himmelsblumen' oder 'Sternschnuppen' nennt, die Entstehung des Lebens auf der Erde sich vollzieht als ein Herabkommen organischer Ursubstanz aus dem Weltenraume, das der Wiederkehr des aus dem Himmel zur Erde wieder herabsteigenden Gottessohns entspricht und so das umgrübelte Urphänomen des irdischen Lebens als eine Art göttlicher Urschöpfung versinnlicht. Dieses Gedicht sollte den Namen führen 'Maran Atha oder der Herr kommt' und es leitet mit diesem Titel und mit seiner Idee abermals zurück auf den großen Lehrmeister und Freund der Jugend Goethes und seiner Mannesjahre: Herder. So ergibt sich hier wie bei jedem tieferen Eindringen in Goethe immer wieder: die poetische Bildkraft seiner Phantasie, seine Religiosität, sein wissenschaftliches Denken und Forschen, sie sind Eins und nur aus und mit einander verständlich.

---

*) Das ist jetzt geschehen durch Rud. Unger, 'Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems', Frankfurt a. M. Diesterweg, 1922, S. 150—161.

STUDENTENSPRACHE UND STUDENTENLIED UM DIE WENDE DES 18. JAHRHUNDERTS

VORWORT ZU STUDENTENSPRACHE UND STUDENTENLIED IN HALLE VOR HUNDERT JAHREN. HALLE A.S., MAX NIEMEYER 1894.

Vor hundert Jahren, am 12. Juli 1794, beging die Universität Halle ihren ersten Säkulartag ohne die rechte, alle ihre Glieder vereinende akademische Festlichkeit. Unter dem Druck eines schweren Konflikts zwischen der theologischen Fakultät und der preußischen Unterrichtsverwaltung und infolge peinlicher tumultuarischer Vorgänge, zu denen die Antastung der Lehrfreiheit durch den Minister von Wöllner die Hallische Studentenschaft hingerissen hatte, unterblieb jede öffentliche Lustbarkeit. Aus Mangel an Geldmitteln und da eine außerordentliche Bewilligung der erforderlichen Summe von der Regierung nicht zu erreichen war, verzichtete man auf offizielle Einladungen von Abgeordneten der übrigen Hochschulen und von sonstigen Ehrengästen. Den Studenten wurde durch Verfügung des Ministers die nachgesuchte Erlaubnis, einen allgemeinen Jubiläumskommers abhalten zu dürfen, versagt. Ein studentischer Kommers außer Landes, der in Dessau stattfand, konnte dafür keinen Ersatz bieten.

In aller Stille ohne äußere Pracht, wie im Familienkreise, vollzog sich in Halle an der Schwelle einer sorgenvollen Zukunft der einfache Festakt des Rückblicks auf eine ehrenreiche hundertjährige Geschichte akademischen Lebens. Aus der Mitte der Studentenschaft selbst war die Anregung zu einer ungezwungenen geselligen Vereinigung gegeben, die in dem Saale und Garten des Bierbrauers Leveaux (auf dem Gebiet der jetzigen Wilhelmstraße) den Lehrkörper, einen Teil der Studierenden, die Beamten der Universität sowie die

angesehensten Familien der Stadt zusammenführte und den denkwürdigen Tag durch eine Kantate, die Rede eines Studenten, ein gemeinsames Mahl und Tanz im Freien fröhlich und bescheiden ehrte.

Als ein Augenzeuge dieser Gedächtnisfeier, die in ihrer verhaltenen Freude um so tiefer ergreifen mußte, befand sich unter den Zöglingen der Universität ein junger Theologe, den der damals empfangene Eindruck zu dem Entschluß bestimmte, seine Hallischen Erfahrungen zu einem litterarischen Denkmal zu gestalten und so der verehrten Alma mater, wenn auch verspätet, seinen Zoll der Dankbarkeit zu entrichten. Die Frucht dieser Absicht brachte das folgende Jahr: „Bemerkungen eines Akademikers über Halle und dessen Bewohner, in Briefen, nebst einem Anhange, enthaltend die Statuten und Gesetze der Friedrichsuniversität, ein Idiotikon der Burschensprache, und den sogenannten Burschenkomment. Germanien 1795'.

Es ist eine Gabe aus dem Kreise der akademischen Jugend unserer Universität: demgemäß will das Büchlein beurteilt sein und besitzt es seinen Wert. Über die äußeren und inneren Lebensverhältnisse der Universität: die Stadt und ihre Bürger, die ökonomischen Bedingungen, die einzelnen Dozenten und wissenschaftlichen Institute, das Waisenhaus, das Verbindungswesen, die sittlichen und gesellschaftlichen Zustände der studentischen Kreise bietet es reichhaltige, meist durch tatsächliche Angaben unterstützte Mitteilungen, die zum Teil aus anderen Quellen geschöpft sind. Ein etwas frühreifer Geist wohlmeinender Aufklärung mit starkem sittlich-pädagogischem Zug, der auf die moralische Erhebung und Veredelung gläubig hinstrebt, spricht daraus und macht zuweilen ein wenig den Eindruck getreulich angeeigneter Gedanken, wie sie auf den Hallischen Kathedern in der damaligen Blütezeit des idealgesinnten Rationalismus zu verlauten pflegten.

Das Bedeutsamste aber birgt die eine Beigabe: das Idiotikon der Burschensprache.

Es ist dies der erste Versuch eines wirklichen Wörterbuchs der Studentensprache, und zwar ganz methodisch beschränkt auf den Gebrauch der Studenten einer bestimmten Universität.

Schon vorher (1781) hatte in unserer Stadt ein früherer Schüler der Universität Halle, der Magister Christian Wilhelm Kindleben, ein Studentenlexikon veröffentlicht, das von den akademischen Behörden, angeblich wegen seines anstößigen Inhalts, konfisziert wurde und sich nur in wenigen Exemplaren — eins z. B. auf der Königlichen Bibliothek in Berlin — erhalten hat. Aber diese Sammlung Kindlebens vereinigt nach seiner ausdrücklich eingestandenen Absicht keineswegs bloß Ausdrücke der Studentensprache. Nur die von seinem übrigen umfänglicheren Material durch Kreuze abgesonderten Artikel gehören dazu. Das Lexikon enthält sonst vielmehr zahlreiche veraltete und dialektische Wörter, bevorzugt dabei neben der Hallischen Sprache — der Berlinischen Herkunft des Verfassers entsprechend — besonders märkische Provinzialismen und bindet sich überhaupt nicht an den studentischen Gebrauch der einen Universitätsstadt. So ist es zwar ein höchst schätzbares Hilfsmittel für die Kenntnis volksmäßiger mittel- und norddeutscher Redeweise des vorigen Jahrhunderts, kann aber dem späteren Idiotikon der Burschensprache, obwohl dieses aus ihm schöpft, den Ruhm nicht streitig machen, zum erstenmal ein gesichtetes und lokal fest umgrenztes Verzeichnis des gleichzeitigen studentischen Wort- und Phrasenschatzes gegeben zu haben. Es lohnt sich also wohl, daß man nach dem Namen seines Urhebers fragt.

Der Verfasser der 'Bemerkungen', die in Quedlinburg bei Ernst erschienen sind, hat sich nicht genannt: er fürchtete wohl durch manch freies und scharfes Wort über die Mißstände der Hallischen Stadtverwaltung wie der akademischen Einrichtungen und Sitten die beteiligten Personen verletzen zu können, und suchte sich durch die Maske einer verhüllten Pseudonymität zu decken. Die Unterschrift der Vorrede 'B . . . g in der Ostermesse 1795. H. W. K . . . . .g.' sollte in die Irre leiten, und wirklich hat sie den emsigen Bibliographen Meusel eine Zeitlang getäuscht, der darauf hin das Werk einem supponierten Predigtamtskandidaten H. M. Kinderling zuschrieb[1]), einem angeblichen Sohn des Diakonus Johann Friedrich August Kinderling in Calbe, der sich in der Geschichte der deutschen Philologie durch seine Bemühungen

[1]) Meusel, Das gelehrte Teutschland. 4. Band. Lemgo 1797. S. 90.

um die Erhaltung der alten Sprache des Kirchenlieds und namentlich als einer der frühesten Kenner der altdeutschen, sonderlich der niederdeutschen Literatur einen guten Namen erworben hat. Obwohl Meusel bereits 1805 seinen Irrtum berichtigte und den wahren Verfasser entdeckte[1]) hat jene Maskerade auch heute noch Verwirrung angestiftet: das treffliche etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache von Kluge, welches in seiner neuesten Auflage (Straßburg 1894) sehr dankenswert auf die Studentensprache eingehender Rücksicht nimmt[2]), benutzt das 'Idiotikon der Burschensprache' und legt es Kinderling bei.

Der wirkliche Autor heißt Christian Friedrich Bernhard Augustin. Er war am 28. November 1771 zu Gröningen bei Halberstadt als der Sohn des Justizkommissars Johann Friedrich Wilhelm Augustin geboren, bezog, nachdem er auf der Domschule zu Halberstadt und dem Lyzeum in Wernigerode vorgebildet worden war, Michaelis 1790 die Universität Halle, wo er laut Ausweis in der Matrikel am 14. Oktober als Theologe inscribiert worden ist. Er widmete sich daselbst theologischen und historischen Studien und kehrte nach ihrem Abschluß als Kandidat der Theologie nach Halberstadt zurück. Dort wurde er 1795 außerordentlicher 1796 ordentlicher Lehrer der Domschule, 1800 Dompredigter, 1824 Oberdompredigter, feierte am 30. März 1845 das fünfzigjährige Jubiläum seines Lehramts, am 28. August 1847 seiner philosophischen Doktorwürde, am 11. Oktober 1850 seines Dompredigeramts. Er war auch Doktor der Theologie geworden. Am 1. September 1856 ist er gestorben.

Um die Stadt Halberstadt hatte er sich durch seine gemeinnützige Wirksamkeit und seine eifrige Förderung wohltätiger Anstalten und Einrichtungen verdient gemacht und von ihr die Würde eines Ehrenbürgers erhalten. Außer Predigten, Amtsreden veröffentlichte er eine Reihe theologischer Abhandlungen, beteiligte sich als Herausgeber und Mitarbeiter

[1]) Meusel, Das gelehrte Teutschland. 11, 26.

[2]) Einen anregenden Aufsatz über die deutsche Studentensprache veröffentlichte Kluge in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1892 Nr. 353 (20. Dezember). * Vgl. dazu jetzt seine reichhaltige Schrift 'Deutsche Studentensprache', Straßburg 1895 und sein verdienstvolles Buch 'Rotwelsch' I, Straßburg 1901.

an mehreren Wochenschriften, dem amtlichen Intelligenzblatt für das Saaldepartement, der Kirchenzeitschrift Euphron. Die Richtung seiner historischen Arbeiten auf das deutsche Altertum zeigen Aufsätze über eine altdeutsche Opferstätte, über Ursprung und Form der Hegung eines hochnotpeinlichen Halsgerichts, über den Ursprung und die zweckmäßige Wahl der Taufnamen, über Etymologie der Namen der gangbaren Münzen, über den Ursprung der Spielkarten, über eingegangene Ortschaften bei Wegeleben, über die innerhalb des Bistums Halberstadt aufgefundenen Altertümer der heidnischen Vorzeit, über die älteste Buchdruckergeschichte der Stadt Halberstadt. Er hat zur Gelehrten-, Stadt- und Wirtschaftsgeschichte Beiträge geliefert. Jahrelang liefen in seiner Hand die Fäden aller Bestrebungen für die Geschichts- und Altertumskunde von Halberstadt zusammen. Er war ein Sammler und Bücherliebhaber. Seine interessante Luther-Sammlung erwarb König Friedrich Wilhelm IV. für Wittenberg, seine archäologische Sammlung Graf Botho zu Stolberg-Wernigerode. Auch als Dichter versuchte er sich und verfaßte Lieder der christlichen Andacht und Erbauung, der Vaterlandsliebe, der Freundschaft, der geselligen Erheiterung[1]). Sein poetisches Interesse rief ihn im Sinne Herders und Goethes über die Grenzen Europas hinaus und lenkte seine Augen auf persische Dichtung, auf Saadis Rosengarten, woraus er gelegentlich Proben mitteilte.

Diese so vielseitige praktische, wissenschaftliche und publizistische Tätigkeit konnte natürlich nicht überall in die Tiefe dringen und gründlich ihre Gegenstände erschöpfen. Indessen eine gewisse innere Einheit fehlte ihr nicht und der Segen des Erfolges stand ihr zur Seite. Eine Erscheinung wie die Augustins ist ein rechtes Kind des Zeitalters der Aufklärung, die so viele ihm verwandte universelle, werktätige, sittlich tüchtige, dem Gemeinwohl mit Rat und Handeln dienende Männer erzogen hat. Sie alle haben als ihr Lebenswerk eine idealistische Volkspädagogik getrieben. Ohne diese

[1]) Schriftenverzeichnis bei Meusel, Das gelehrte Teutschland 11, 26ff., 13, 43ff. 22, 83ff., darin genaue Nachweise des Inhalts seiner vielseitigen journalistischen Produktion. Vgl. ferner Keßlin, Nachrichten von Schriftstellern und Künstlern der Grafschaft Wernigerode. Magdeburg 1856, S. 175ff. und Jacobs, Allgemeine deutsche Biographie 1, 687.

trockenen, vernünftelnden, treuen Arbeiter, welche das Gewissen des Volkes und den Idealismus der Gebildeten wach erhielten, welche in die nüchterne Tagesarbeit unablässig das Licht der Pflicht und des Zweckbegriffs hineintrugen, hätte Preußen, hätte Deutschland den furchtbaren Zusammenbruch in der Napoleonischen Zeit nicht überdauern, sich niemals wieder aufrichten können.

Augustins Idiotikon der Burschensprache, wie er und seine Zeit, der Studentensprache, wie wir heute sagen würden, leidet an den Gebrechen rationalistischer Sprachbetrachtung unverkennbar. Es ist leicht, in den gegebenen Erklärungen Mangel historischen Verständnisses, sprachgeschichtlicher Einsicht, des Urteils und Gefühls für die realen Faktoren des Sprachlebens zu entdecken. Indessen an den gleichzeitigen Leistungen auf diesem Gebiete gemessen, verdient die Arbeit nicht lächelnden Spott, sondern Anerkennung. Treue Beobachtung, das kritische Bestreben, fremdartiges Material auszuscheiden, darf man ihr nachrühmen, und das daran geknüpfte Raisonnement sowohl als die versuchten Deutungen erheben sich beträchtlich über das Niveau des Kindlebenschen Studentenlexikons.

Der Plan eines Neudrucks stieg mir auf, als ich in diesem Sommer (1894) zusammen mit den Mitgliedern des deutschen Seminars und Proseminars, und meinen Kollegen Prof. Strauch und Dr. John Meier bei den geselligen Zusammenkünften unseres 'Deutschen Abends' Beiträge sammelte zu einem Idiotikon der gegenwärtigen Hallischen Studentensprache. Es setzte dieser Versuch Bemühungen der drei vorhergehenden Semester fort, den Wortschatz der mittel- und norddeutschen Umgangssprache in seinen lokal bedingten Abweichungen durch mündliche Besprechung zu fixieren*). Meine Anregung fand dankbare und freudige Aufnahme, und so entstand denn

*) Es war damit meines Wissens ein neues Gebiet der deutschen Sprachgeschichte angebrochen worden: die landschaftlich bedingten semasiologischen Unterschiede der gebildeten Umgangssprache. Seitdem hat, ohne meinen Versuch zu kennen, Paul Kretschmer denselben Weg der Umfrage beschritten, auf dem er in umfassender Sammelarbeit sein großes fruchtbares Werk 'Wortgeographie der hochdeutschen Umgangssprache' (Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1918) vollenden konnte.

dieser Neudruck mit seinem Kommentar: ein anspruchsloses Denkmal einträchtigen Zusammenarbeitens von Lehrern und Studenten der Hallischen Universität, wie es in dieser Weise nur selten möglich sein wird . . .

Das Hauptproblem, welches uns beschäftigte, war: was ist aus den nach Augustin vor hundert Jahren in Halle für studentisch geltenden Ausdrücken heute geworden? Sie haben mannigfache Schicksale erlebt. Viele davon sind in die gewählte Literatursprache[1]), viele in burschikose Schrift und Rede oder in die Umgangssprache[2]), viele in den allgemeinen derben und vulgären Sprachgebrauch[3]) übergegangen; manche leben noch studentisch in Halle, sind aber bereits im Veralten[4]) begriffen; andere haben sich nur auf entlegeneren Universitäten[5]) oder in der 'pennalistischen' Sprache der Gymnasiasten[6]), die studentisches Wesen und Reden nachahmt, konserviert; viele endlich sind ausgestorben und entweder nur in Sproßbildungen[7]) oder gar nicht dem Gedächtnis bewahrt geblieben.

Wie weit Augustin darüber, was zu seiner Zeit wirklich studentischer Sprachgebrauch war und was nicht, richtig geurteilt hat, muß zunächst dahin gestellt bleiben. Als einen Anhalt für die Entscheidung geben wir im Neudruck des Idiotikons unter dem Text Belege aus der deutschen Literatursprache, die meist den geläufigen Wörterbüchern entnommen sind . . . Dem Kenner der deutschen Literatur werden sie . . .

---

[1]) S. z. B. aufschneiden, aufziehen, ausstechen, burschikos, dampfen, dauern, duzen, Fersengeld, foppen, Gassenhauer, gemein, Knauser, Knicker, läppisch, Mucker usw.

[2]) S. z. B. ablaufen lassen, ausreißen, sich drücken, einpacken, fidel, flott, Jux, Kerl, klamm, Kneipe, Mist, Moneten, schiffen, schofel usw.; abfahren lassen, ablegen, anführen, aufmutzen, aufrühren, auswischen, kohlen, lauern, Pech, Suiten usw. Zwischen burschikosem und dem Gebrauch der Umgangssprache lassen sich vielfach keine Grenzen ziehen.

[3]) S. z. B. absegeln, anschmieren, Katzendreck, Mensch, Luder, krepieren usw.

[4]) S. z. B. honorig, pereïren, *pro poena* trinken, Rappier, Verschiß.

[5]) S. z. B. dick, klotzen, thek.

[6]) S. z. B. anpetzen, austrommeln, breiter Stein, ankeilen, abluchsen, klemmen, pereïren, Prost (als Gruß), schassen, schießen, zieht.

[7]) Z. B. 'auswichsen' in jüngerem 'durchwichsen', Mappe (Kollegmappe), Obermeister (Oberbonze), Schmaus (Doktorschmaus), Skandal (Bierskandal) usw.

auch über das Verhältnis des akademischen Wortschatzes zu unserer Schriftsprache erzählen. Es ist eine der interessantesten Fragen der neuhochdeutschen Sprachgeschichte, welchen Anteil die Kastensprachen, die sozusagen technische, absichtlich exklusive Redeweise bestimmter sozialer Kreise und Berufsklassen, an der Ausbildung und Bereicherung des Wortbestandes der gebildeten Schrift- und Umgangssprache und welche Beziehung die einzelnen Schriftsteller zu jenen haben.

Die Verweise auf Avé-Lallemants reichhaltige Sammlungen von Worten der Gaunersprache hat Herr Dr. John Meier für mich zusammengestellt. Der Austausch zwischen Studentensprache und dem Rotwelsch sowie dem Jüdisch-Deutschen war seit frühester Zeit ein lebhafter. Die Quellen der Studentensprache im einzelnen genauer zu sondern, wird die künftige Forschung nicht versäumen dürfen.

Abstand haben wir genommen von einer Heranziehung der studentisch gefärbten Literatur im weiteren Umfang, also der älteren akademischen Komödien und Romane, der Schriften Laukhards, des sittengeschichtlich und namentlich für Halle höchst interessanten Buchs 'Felix Schnabels Universitätsjahre' (Stuttgart 1835) sowie von einer Vergleichung späterer zu Halle in Beziehung stehender (Der flotte Bursche, Leipzig 1831) und auswärtiger Studentenwörterbücher, die vielfach, wie z. B. das Jenaer von 1841, das Breslauer von 1862 und noch das Wiener von 1888 Augustin direkt oder indirekt ausschreiben, endlich auch der studentischen Kommersbücher, von denen mehrere der frühesten in Halle erschienen sind. Wir durften nicht den Rahmen dieser Textpublikation zersprengen und eine Aufgabe unternehmen, die mit andern Mitteln, in anderer Darstellungsform gelöst werden muß und weit mehr Zeit erfordert hätte, als uns für die Herstellung dieser improvisierten Gelegenheitsschrift zugemessen war. Alle Nachweise, welche die Anmerkungen geben, sollen nur das Verständnis des Augustinschen Glossars beleben. Von Dr. John Meier hat die wissenschaftliche Welt umfassendere und eindringendere Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Studentensprache zu erwarten . . .*).

*) John Meier, Hallische Studentensprache, Halle a. S. 1894 und derselbe, Basler Studentensprache, Basel 1910.

Als ein Seitenstück zu dem Hallischen Idiotikon der Burschensprache beschlossen wir, Kindlebens höchst seltene, gleichfalls in Halle entstandene Sammlung von Studentenliedern neu zu drucken.

Der Herausgeber gehört zu den dissoluten Talenten, an denen Halle im Zeitalter des Rationalismus und Pietismus so reich war: neben den edeln Lebenskämpfern und Lebensführern Aug. Hermann Francke, Christian Wolff, Semler, Friedrich Aug. Wolf, Niemeyer erscheinen sie uns wie trunkene Satyrn. Der verkommene Professor der deutschen Beredsamkeit Philippi, den Liscow so grausam als elenden Skribenten abschlachtete; der talentvolle, durch und durch überliche und gesinnungslose Professor Klotz, den Lessing vernichtete und unsterblich machte; sein erbärmlicher Kumpan Professor Hausen, den dafür, daß er in seiner Biographie Klotzens diesen, der bei Lebzeiten sein Freund gewesen, schmachvoll an den Pranger stellte, der junge Goethe gebührend zerzauste; Klotzens Landsmann und Freund Karl Friedrich Bahrdt, der als dreimal unmöglich gewordener Professor von Leipzig, Erfurt, Gießen, als verunglückter Basedowscher Philanthropinist, als weggejagter General-Superintendent und Pädagog in Halle einzog, um hier als Privatdozent einen Unterschlupf zu finden und als Pamphletist, Bücherschmierer und Schankwirt zu enden; der berüchtigte Magister Friedrich Christian Laukhard, der, seit den Tagen seiner Studentenzeit verlottert, die Theologie und Dozententätigkeit in Branntwein und gemeinstem Venusdienst ertränkte, als Soldat, Spion, Krankenwärter, Pfarrvikar ein abenteuerndes Leben führte und in humoristisch-satirischen Zeitromanen niedrigsten Geschmacks wie in seiner schamlos offenherzigen Selbstbiographie[1]) Sittenbilder, insbesondere aus dem akademischen Leben von Halle und Gießen, entrollte: das sind die Geistesverwandten Kindlebens. Sie alle müssen in der Atmosphäre

[1]) Leben und Schicksale 2, 186f.: „Bei allen meinen erzdummen Streichen, die einem akademischen Dozenten so sehr unanständig waren, machte ich immer meine Apologie und verteidigte mich mit dem Beispiel anderer angesehenen Männer, welche auch dergleichen getrieben hätten: besonders half ich mir mit den Taten des verstorbenen Geheimen Rats Klotz, des Herrn Magister Schirach, des Professors Hausen und des Magisters Träger, von welchen damals [1783] noch allerhand skandalöse Anekdötchen herum gingen."

des alten Halle, in der doch gleichzeitig edelste und ernsteste Wissenschaft und Frömmigkeit gedieh, eine gewisse Nahrung gefunden haben.

Kindleben[1]) war 1748 als der Sohn eines Berliner Handwerkers geboren, Vorfahren von ihm hatten dem geistlichen Stande angehört. Für diesen ward auch er bestimmt. Nach dem Tode des Vaters bezog er, in bedrängten Verhältnissen durch wohlhabende Gönner unterstützt, die Universität Halle, wo er am 9. Oktober 1767 inskribiert wurde, um Theologie zu studieren. Mit großem Eifer hörte er Vorlesungen bei Semler, dem Begründer der modernen historisch-kritischen Theologie. Die eigentliche Richtung empfing sein Talent aber von Klotz und dessen Freund Johann Georg Jacobi, der damals gleichfalls in Halle Professor war und bei dem Kindleben Vorlesungen über die schönen Künste gehört hat. Unter ihrer Anleitung versuchte er sich, wie die 'Zueignungsschrift an Herrn Kanonicus Jacobi in Halberstadt' und die Vorrede vor seinen Vermischten Gedichten (Berlin und Leipzig 1779) bekennt, zuerst in der Poesie. Nach Beendigung des Universitätsstudiums half er sich erst als Hofmeister oder Privatlehrer fort, erhielt dann 1773 eine Landpfarre zu Kladow in der Mittelmark bei Potsdam, legte aber bereits 1776 seine Stelle nieder, wenn wir einem boshaften und klatschsüchtigen gleichzeitigen und gleichgearteten Berichterstatter, Joachim Christioph Friedrich Schulz, trauen dürfen, der selbst in Halle als Theologe verunglückte, erst zur Bühne, dann zu fabrikmäßiger Schriftstellerei übergegangen war[2]), wegen eines

[1]) Kurzer Lebensabriß und Schriftenverzeichnis bei Meusel, Lexikon der von 1750—1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller, 7. Band, Leipzig 1808, S. 22ff.; Gödeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. 2. Aufl. 4, 353f. Vgl. ferner G. L. Richter, Biographisches Lexikon geistlicher Liederdichter. Leipzig 1804, S. 166; A. G. Schmidt, Anhaltsches Schriftsteller-Lexikon. Bernburg 1830 S. 171ff. 511; F. Muncker, Allgemeine deutsche Biographie 15, 756ff.; Schrader, Geschichte der Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg. Berlin 1893. 1, 595. 637. Anm. 14. Auch Laukhard in seiner Lebensbeschreibung 2, 109f. 142 charakterisiert Kindleben.

[2]) Almanach der Belletristen und Belletristinnen fürs Jahr 1782, Ulietea bei Peter Jobst Edlen von Omai, S. 94ff. Über den Verfasser s. Gödeke, Grundriß[2] 4, 354. Sein satirischer Roman 'Firlifimini' im Auszug herausgegeben von L. Geiger (Berlin 1885), der ihn fälschlich Blumauer zuschrieb. Schriftenverzeichnis bei Napiersky, Schrift-

unter skandalösen Umständen gegen ein Bauernmädchen gerichteten unsittlichen Attentats. Kindleben war damals bereits zum zweiten Male verheiratet — auf seine beiden Ehen spielt er selbst in einer Anmerkung seiner Studentenlieder an —, seine zweite Frau ließ sich, offenbar infolge jenes Vorfalls, von ihm scheiden. Kindleben begab sich nach Berlin, wurde nach einer Zeit unruhigen Vagierens in Hinterpommern und Mecklenburg als Hofmeister und Stellensucher 1778 Gehilfe Basedows an dessen Philanthropin in Dessau, erregte auch hier durch seinen Lebenswandel Anstoß, gab auch diese Stelle wenige Wochen später, nach Basedows Rücktritt, auf, siedelte nach kurzem Aufenthalt in Berlin nach Leipzig über und erlangte 1779 in Wittenberg die lange erstrebte Würde eines Magisters und Doktors. Wie früher an der neugegründeten mecklenburgischen Universität Bützow, dachte er sich jetzt in Leipzig zu habilitieren, streckte dann die Hand aus nach der Stelle eines Militärpredigers in Berlin und ward, als auch das mißglückte, Journalist. In Berlin, seit dem Frühling 1780 in Halle, gab er mehrere moralische Wochenschriften heraus und setzte, meist aus den Ereignissen seines eigenen schiffbrüchigen Leben schöpfend, seine Romanschriftstellerei fort, die er 1779 mit dem als Pendant zu Nicolais Sebaldus Nothanker bezeichneten 'Leben und Abenteuer des Küsters zu Kummersdorf Willibald Schluterius' (Halle 1779) begonnen hatte.

Am 3. April 1781 bewarb er sich bei der philosophischen Fakultät der Universität Halle um die Erlaubnis, Vorlesungen zu halten[1]). Als Gegenstand bezeichnete er 1. *Germanicum practicum*, Anweisung zur deutschen Sprache und Literatur, Theorie der schönen Wissenschaften nach dem Batteux, womit Aufsätze in gebundener und ungebundener Rede von den Zuhörern ausgearbeitet, verbunden und öffentlich ohne Anzeige des Namens ihrer Verfasser beurteilt werden. 2. Über auserlesene Oden des Horaz mit praktischen Anmerkungen für angehende Dichter begleitet. 3. Kursorium über die katholischen Briefe. 4. Logik und Metaphysik (nach einem eigenen Kompendium).

---

steller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland, Kurland. Mitau 1832. 4, 145ff.

[1]) Dekanatsakten der philosophischen Fakultät (Dekanat des E. C. Trapp und M. Chr. Sprengel, 1781), Bd. II, Nr. 3—15 (*Kindlebeniana*) 21.

Die Fakultät hatte erst kurz vorher einer Kritik Kindlebens über das Berlinische Gesangbuch die Druckerlaubnis versagt wegen darin enthaltener Verunglimpfung angesehener Personen und unanständiger Polemik gegen das Konsistorium. Jetzt berief sich Kindleben auf die Gönnerschaft Semlers, der angeblich ihm erklärt haben sollte, die *Venia legendi* werde er ohne Schwierigkeit erhalten. Die Fakultät sah sich in Verlegenheit. Vor kurzem erst hatte man mit dem vom Ministerium aufgezwungenen Privatdozenten Bahrdt übelste Erfahrungen gemacht. Nun stellte sich zum zweiten Male ein literarischer Katilinarier ein, um sein recht brüchiges Lebensfahrzeug im Hafen der akademischen Lehrtätigkeit wieder flott zu machen. Kindleben hatte in Halle durch Trunk und Ausschweifungen allgemein übles Aufsehen erregt. Die meisten Mitglieder der Fakultät bestanden daher auf strengster Forderung aller '*Praestanda*', einige sprachen sich für völlige Abweisung aus in Rücksicht auf seinen notorisch anstößigen Lebenswandel. Seinem ersten unstreitig ziemlich formlosen Gesuch schickte Kindleben, ohne die Entscheidung abzuwarten, am 5. April 1781 einen zweiten, impertinenten Brief nach, worin er erklärte, da die Herren *Professores ordinarii* Eberhard, Trapp, Sprengel und Forster, vermutlich aus Mangel der Respondenten, noch nicht *pro loco* disputiert und sich, wie es sonst auf Universitäten Sitte sei, als öffentliche Lehrer habilitiert hätten, lebe er der demütigen Hoffnung, die Fakultät werde ihm in Ansehung der öffentlichen Disputation ein weilchen Zeit lassen. Im Fall einer abschlägigen Antwort werde er diese Erlaubnis, zu lehren, ohne Umstände höheren Ortes nachsuchen. Er mochte sich wohl des Vorgangs bei Bahrdts Habilitation erinnern, die gegen den Willen der Fakultät durch Eingreifen des Ministers von Zedlitz erfolgt war.

Der Eindruck dieses Schreibens verstärkte natürlich die bestehende Abneigung, Kindleben zur Lehrtätigkeit zuzulassen. Reinhold Forster, der bekannte Weltumsegler, der seit 1779 Professor der Naturgeschichte und Mineralogie in Halle war, teilte im Fakultätsumlauf mit, wie widerwärtig Kindleben bei einem Besuch auf ihn gewirkt habe: ein flammend rotes Gesicht, nach dem vielen eingetrunkenen Bier unleidlich duftend. Alle verlangen zunächst die Wieder-

holung des Gesuchs in angemessener Form, 'ohne Naseweisheit und Troz', den Nachweis, daß Kindleben wirklich die Magisterwürde *rite* erlangt habe — er hatte sie sich vor Jahren einmal auf dem Titel einer Schrift unrechtmäßig beigelegt —, ferner genaue Erfüllung aller statutenmäßigen Bedingungen. Daraufhin reichte Kindleben sein Magisterdiplom bei dem Prorektor Heißler ein und richtete an die Fakultät in lateinischer Sprache ein neues, anständiges Gesuch. Die Erlaubnis zu lehren wurde ihm nun durch Fakultätsdekret vom 19. April 1781 unter den Bedingungen zugestanden, daß er vor Ablauf des Sommerhalbjahres sich *disputando* habilitiere, daß er 'gleich itzt an die Facultät die in den Statuten bestimmten 10 Reichsthaler erlege, daß er sich mit dem Pedellen für die gehabte Mühe abfinde'. Schon am nächsten Tage benachrichtigte Kindleben, daß er sich 'mit den *ministris academicis* wegen der seinetwegen gehabten Mühewaltung abgefunden' habe, daß er 'die statutenmäßigen zehn Thaler *pro facultate legendi* gleich nach der Ostermesse, noch vor dem Anfange der neuen Collegia unfehlbar berichtigen' und sich 'auch vor Ablauf des Semesters durch eine öffentliche Disputation mit einem Respondenten habilitieren' werde. Gleich darauf wußte er den Prorektor unter Vorzeigung der bedingten Venia zu bestimmen, daß er den Professor Forster ermächtigte, Kindlebens Vorlesungsanzeige in den *Catalogus lectionum* aufzunehmen.

Zu spät überzeugte sich Forster, daß er, da Kindleben 'nur *sub conditione praestanda praestare*' die Erlaubnis zu lehren erhalten habe, dazu nicht berechtigt gewesen sei, und bat durch Schreiben vom 25. April die Fakultät um Anweisung, ob er den Fehler bei der Korrektur des Katalogs redressieren solle. Da der Lektionsplan für das Sommersemester 1781 auf der hiesigen Universitätsbibliothek und ebenso auffallenderweise auch in den Kuratorialakten unter den Jahres- und halbjährigen Tabellen der gehaltenen Vorlesungen gerade der Bericht über dieses Sommersemester fehlt, vermag ich nicht zu sagen, ob die Ankündigung Kindlebens vor Abschluß des Drucks zurückgezogen ist. Nach einer Angabe Laukhards[1]) hätte Kindleben, 'wie der Katalogus aufweist, Vorlesungen gehalten'. Indessen einem Briefe Semlers an die philosophische

[1]) Leben und Schicksale 2, 142.

Fakultät zufolge (12. Mai 1781), worin dieser Kindleben, der sich auf ihn als seinen Gönner zu berufen pflegte, von sich abzuschütteln suchte, hat der gedruckte lateinische Lektionsplan die fragliche Anzeige nicht enthalten. Dagegen war sie — weswegen sich Semler bei der Fakultät entschuldigt — seltsam genug in den deutschen Lektionsplan des 'Intelligenzblattes' (d. h. der 'Wöchentlichen Hallischen Anzeigen') gekommen. Forster hatte bei einer Reise die Besorgung des Intelligenzblattes Semler anvertraut, dieser übergab die ihm von Kindleben eingehändigte deutsche Ankündigung auf Grund der vorgelegten konditionellen *Venia legendi*, da er selbst gleichfalls verreiste, der Druckerei, nachdem er sie mit einem Zusatz versehen, daß er zweifle, ob die theologische Fakultät ihre Erlaubnis geben werde zu dem theologischen Examinatorium und Disputatorium. Er erwartete, wie er wunderlich erklärte, daß in seiner Abwesenheit die Druckerei erst den theologischen Dekan befragen werde. Das geschah nicht, und zwei Stunden vor Semlers Rückkehr war der Druck der Kindlebenschen Ankündigung vollendet. Nun griff der Prorektor ein und Semler mußte dem Drucker für einen nötigen Neudruck das Papier vergüten.

Unmittelbar nach diesen Vorgängen erschien in Halle bei Hendel Kindlebens Buch 'Floride oder Geschichte eines unglücklichen Philosophen', dessen Vorrede vom 25. Mai 1781 datiert ist; er selbst war dieser unglückliche Philosoph. Und aus den hinterlassenen Papieren dieses unglücklichen Philosophen veröffentlichte er im selben Jahre sein Studentenlexikon und die hier neugedruckten Studentenlieder. Beiden waren sonderbare Schicksale beschieden.

Kindleben hatte für das Studentenlexikon die gesetzmäßig vorgeschriebene Drucklizenz beim Dekan der philosophischen Fakultät, dem Historiker Matthias Christian Sprengel nachgesucht, und dieser sie auf Grund der Zensur, die er dem Professor der Pädagogik Trapp übertragen hatte, gewährt. Das gedruckte Buch hielt aber der derzeitige Prorektor, der Professor der Theologie Nösselt an und verbot die Ausgabe. Gegen diesen offenbar illegalen Eingriff in die Rechte der philosophischen Fakultät forderte der Dekan Sprengel am 29. August 1781 die Veten seiner Kollegen ein. Er nennt das Buch 'zwar ein sehr mittelmäßiges Werkgen', es enthalte

aber nichts gegen Religion, gute Sitten oder den guten Ruf unserer Akademie. Er schlägt vor, den Prorektor um Aufhebung des Verbots anzugehen und im Fall seiner Weigerung bei dem Oberkuratorium, d. h. bei dem Minister von Zedlitz Beschwerde zu führen. Der Prorektor hatte, um sich gegen den Protest der philosophischen Fakultät zu sichern, inzwischen die Entscheidung des Generalkonzils angerufen. Die Meinung der philosophischen Fakultät selbst war geteilt: außer dem Dekan bestritten Goldhagen (Professor der Naturgeschichte, auch der Medizin), Trapp, am heftigsten Forster die Legalität der Konfiskation, die beiden Senioren Johann Ludwig Schulze (Orientalist, Gräzist, auch Theologe) und Förster (Philosoph) nahmen für den Prorektor Partei, desgleichen Eberhard (Philosoph); Karsten (Physiker) wollte vermitteln, abwarten. Das Generalkonzil stellte sich auf die Seite des Prorektors und schloß in das Verbot auch das ebenfalls von der philosophischen Fakultät zensierte und zugelassene 'Studentengesangbuch' ein.

Dagegen richtete die philosophische Fakultät eine doppelte Beschwerde an das Oberkuratorium. Sprengel nannte in der vorhergehenden schriftlichen Diskussion dieses Studentengesangbuch zwar eine ebenso überflüssige Schrift als das Lexikon, indessen noch weniger gefährlich und anstößig als die vorhergehende. Der Sammler habe wirklich aus den alten Universitätsliedern alle unflätigen, groben und schlüpfrigen Stellen ausgelassen oder verbessert, sogar das unsaubere und unzüchtige Lied *Ecce quam bonum* singbar gemacht, auch seine Sammlung mit einer guten Anzahl bekannter deutscher Lieder aus unsern besten Dichtern vermehrt. Er betont die in der Vorrede geäußerten moralischen Absichten. An dem Titel 'Gesangbuch' habe er freilich Anstoß genommen, aber den Druck erlaubt, da er wisse, daß die alten Lieder mit allen ihren Zoten und Unflätereien häufig abgeschrieben würden und schriftlich umhergingen und die Kindlebensche Einrichtung dazu dienen könne, Studierenden eine anständigere Erholung zu verschaffen. Goldhagen stimmte dem zu und bezeichnete Kindlebens Liedersammlung als ein Werk, das viel mehr Gutes stifte als Schaden tue. Auch Trapp und Forster erklärten sich scharf gegen das Verfahren des Prorektors und des Generalkonzils, die ohne wirkliche Prüfung ein ungefähr-

liches Buch unterdrückt und ihre Kompetenz zum Nachteil der Rechte der philosophischen Fakultät überschritten hätten. Trapp beantragt, daß in der neuen Beschwerde auch zur Sprache gebracht werde eine Mitteilung Semlers auf dem Generalkonzil, wonach der Prorektor dem Magister Kindleben angedeutet hätte, 'er werde in drei Tagen fort müssen', und daß dies als 'ein höchst eigenmächtiges Verfahren' bezeichnet werde. Mit Geschick weist er die schwächlichen Notgründe des Prorektors zurück, es könne durch den Druck der Kindlebenschen Schriften die Frequenz der Universität noch mehr zurückgehen und die bestehende Sittenverderbnis der Studenten gestärkt werden.

Durch königliches Reskript vom 4. September 1781 ward der Prorektor aufgefordert, über die gegen ihn gerichtete Beschwerde der philosophischen Fakultät Auskunft zu geben. Mittlerweile hatte sich Kindleben seinerseits direkt durch Immediateingabe an Friedrich den Großen gewendet und um Aufhebung der beiden Verbote gebeten. Das Gesuch war vom König dem Oberkuratorium zur Entscheidung remittiert.

Mochte nun Kindleben auch hier durch Unbescheidenheit seine Sache verschlimmert haben, genug der freidenkende König und sein toleranter Minister entschieden wider ihn. Am 30. September und am 3. Oktober 1781 ergehen 'auf S. Königlichen Majestät allergnädigsten Special-Befehl' die Bescheide, daß die von Prorektor und Generalkonzil verfügte Konfiskation der Kindlebenschen Schriften wegen ihres unanständigen und sittenverderbenden, pöbelhaften Inhalts aufrecht erhalten bleiben solle. Durch eine spitzfindige Scheidung des Zensoramts der Fakultät und der dem Prorektor zustehenden Aufsicht über die guten Sitten der Studenten wird der Kompetenzstreit zwar nicht geschlichtet, aber aus der Welt geschafft.

Die beiden Erlasse sind für die Zeitverhältnisse, für Friedrichs des Großen Stellung zu Studententum und Universität und seine Moralpädagogik so charakteristisch, daß mein Abdruck derselben nach den Akten der Hallischen Fakultät (Dekanat Sprengel 1781) hier wiederholt werden möge, zumal sie auch und der Verlauf der ganzen Angelegenheit dem Biographen des großen Königs Reinhold Koser leider unbekannt geblieben sind.

I.

Von Gottes Gnaden Friderich König von Preußen etc.

Unsern gnädigen Gruß zuvor. Hochgelahrte, Liebe Getreue. Die geschehene *Debits* Untersagung des Studenten-Lexicons und Studenten Lieder, worüber Ihr Euch jüngsthin beschweret, ist nach eingekommenen Bericht des *Prorectoris* nicht von diesem allein, sondern von dem ganzen *Concilio* veranlaßet worden, und Wir billigen solches Verbot auf alle Weise. Es enthält solches keinesweges eine Kränkung der Rechte Eurer *Facultaet* und der Euch zustehenden *Censur*, immaaßen ein *Censor* ein Buch so schlecht es auch an sich ist, wenn es an sich nichts gefährliches enthält, solches wohl ohne sich sträflich zu machen, passiren lassen kan; der *Prorector* hingegen, welchem die Aufsicht auf die Sittlichkeit hauptsächlich oblieget, hat dafür zu sorgen, daß die Studenten nicht angereitzt, oder vielleicht auch nicht hintergangen werden, ein Buch zu kaufen, das einen vielversprechenden Titul führet, die elendeste Schartäke ist und die Sprache des niedrigsten Studenten-Pöbels enthält. Sind Euch mit Gnaden gewogen. Berlin den 30ten September 1781.

Auf S. Königl. Majestät
allergnädigsten Spezial-Befehl
Zedlitz.

An die *Philosophische Facultaet*
zu Halle.

II.

Von Gottes Gnaden Friderich König von Preußen.

Unsern gnädigen Gruß zuvor. Hochgelahrte, liebe Getreue! Auf Eure anderweite Beschwerde vom 22ten m. pr. ertheilen Wir Euch zur *Resolution*: daß, da dem *Prorectori* und *Concilio* die nur zu sehr vernachlässigte Sorgfalt für *Moralitaet* der Studenten oblieget, demselben auch das Recht zustehe, den Verkauf solcher Bücher, die der Sittsamkeit zuwider sind, auf der Universität zu verbiethen.

Die unbeträchtliche Liedersammlung, so wie das sehr armseelige Lexicon würde diese Rücksicht nicht verdienen, wann sie nicht durch den Titul: für Studenten, einen Anlaß gäben, daß auch mancher gute und ehrbare junge Mensch in der Hoffnung, etwas unterrichtendes oder doch anständig ergötzliches darinn zu finden, diese Scharteken kaufte, so wie ganz unstreitig die [lies: der] rohe und ungesittete durch die in beyden *Piecen* enthaltene Pöbelsprache noch mehr in der Ungezogenheit bestärkt, und also vom Endzweck des Studirens, der sowohl in der Vermehrung nützlicher Erkenntnisse als der Zunahme guter Sitten bestehet, noch mehr entfernt wird.

Uebrigens ist Euch bereits gesagt worden, daß Euch darüber, daß die beyden *Piecen* bey der *Censur passirt* worden sind, kein Vorwurf gemacht wird, immaaßen die Pflichten eines Sittenaufsehers und des *Censors* einer Schrift sehr verschieden sind, und so wenig die Meynung

des *Curatorii* dahin gehet, die Druckfreyheit einzuschränken, so nöthig ist es, die Sittenverbesserung auf den Universitäten zu befördern, und alle Hindernisse derselben aus dem Wege zu räumen. Sind Euch mit Gnaden gewogen. Gegeben Berlin den 3ten Octbr. 1781.

Auf Seiner Königl.: Majestät
allergnädigsten Spezial-Befehl
Zedlitz.

An die *Philosophische Facultaet*
zu Halle.

Kindleben hatte also vergeblich des großen Königs freien Sinn in seinen Liedern gepriesen und ihn als Schutzherrn akademischer Fröhlichkeit gefeiert: er selbst fiel der Abneigung des Monarchen gegen die auf das Volkstümliche gerichtete literarische Bewegung zum Opfer, und schwerlich hat der Alte mehr als einen Blick in die eingesendeten beiden Schriften geworfen.

Nun kam das Ende: der 'unglückliche Philosoph' mußte für diese nach unserer gegenwärtigen Anschauung höchst harmlosen Werkchen büßen, was er sonst als Mensch und Schriftsteller verbrochen hatte. Er erhielt das förmliche *Consilium abeundi* mit der Verwarnung, sich nie wieder in den Ringmauern von Halle blicken zu lassen[1]), eine Maßregel, die durch seinen anstößigen Lebenswandel wohl hauptsächlich hervorgerufen war. Kindleben versuchte nun wieder in Leipzig Fuß zu fassen, trieb sein Gewerbe als literarischer Straßenarbeiter und Pasquillant fort und sank in seinem Leben wie in seiner Produktion immer tiefer: 1785 soll den erst 37jährigen der Tod aus seinem zerrütteten Dasein abgerufen haben[2]).

Kindleben bildet mit Bahrdt und Laukhard eine wenig erfreuliche Trias Hallischen literarisch-akademischen Lottertums. Sie alle haben gleichzeitig in Halle gelebt: Kindleben und Laukhard kannten sich, wie uns dieser selbst erzählt; von Bahrdt, gegen dessen Lebensgeschichte er 'Beiträge und Berichtigungen in Briefen eines Pfälzers' veröffentlichte,

[1]) Schulz, Almanach der Belletristen fürs Jahr 1782, S. 223f.

[2]) Jahr und Ort des Todes scheint noch nicht festzustehen. Die gewöhnliche Angabe, daß Kindleben in Dresden gestorben sei, widerlegt A. G. Schmidt a. a. O. dadurch, daß er nach den 'Dresdner Merkwürdigkeiten' bereits 1783 aus Dresden wegen unsittlichen Lebenswandels ausgewiesen sei.

spricht Laukhard stets mit einer gewissen Anerkennung, wenn er auch seine Verlogenheit tadelt; dem ehemaligen Franziskaner Bispink, der in Halle eine Leihbibliothek besaß und mit Bahrdt verkehrte, war er befreundet. Bahrdt, Kindleben, Laukhard waren alle drei für den theologischen Beruf vorgebildet, alle drei vom Rationalismus ausgegangen und Schüler des ehrwürdigen Semler. Alle drei haben das Recht, an unserer Universität Vorlesungen zu halten, besessen oder erstrebt, alle drei durch ihren Lebenswandel und persönlich gehässige pamphletistische Schriftstellerei schweres Ärgernis bereitet. Bahrdt und Kindleben rücken überdies einander nahe durch ihre Teilnahme an Basedows philanthropinischen Bestrebungen. Kindleben und Laukhard wurzeln mit ihren Schriften großenteils im Studentenleben: Laukhards Selbstbiographie und Annalen von Schilda enthalten eine Masse von Mitteilungen über Sitten und Einrichtungen des damaligen Studentenlebens in Gießen, Straßburg, Leipzig, Jena und Halle und können gleich seinen 'Beiträgen und Berichtigungen zu Bahrdts Lebensgeschichte in Briefen eines Pfälzers' geradezu durch die Fülle von Proben studentischen Jargons als ein Supplement zu Kindlebens Studentenlexikon gelten. Allen drei Männern ist die Schamlosigkeit gemein, mit der sie ihre eigene Verkommenheit in literarischen Selbstbekenntnissen zur Schau stellten.

'Wilhelm Meister', die 'Campagne in Frankreich' und 'Dichtung und Wahrheit' muß man neben die autobiographischen und Romanbeichten dieser drei Lebensbankrottierer halten, um die riesige Kluft zu ermessen, welche die Weimarische Geisteswelt von den Regionen der literarischen Niederungen trennte, wo die zweifelhafte Saat der Thümmel, Nicolai und Musäus abschreckend aufgegangen war

Und doch hat Kindleben vor seinen beiden Genossen etwas voraus, was ihn den produktiven Geistern zugesellt, was ihn sogar in die Nähe von Goethe rückt: das ist sein Interesse an studentischer und volkstümlicher Sprache, die er in seinem Studentenlexikon betätigt, mehr aber noch seine Liederdichtung.

Das Heftchen Studentenlieder, das unser Neudruck wieder der Vergessenheit entreißt, ist mehr als eine literarische Kuriosität und bibliographische Seltenheit. Ihr

Sammler griff damit erfolgreich in eine Bewegung ein, der Männer wie Bürger, Reichardt, Goethe, Zelter ihre Kraft geliehen haben: der Pflege und Veredelung des volkstümlichen, sangesmäßigen, geselligen Liedes. Niemals darf vergessen werden, was das akademische Gesellschaftslied Günther, Hagedorn, Claudius verdankt, aber das Studentenlied des 19. Jahrhunderts ist erst in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts geboren. Das Zeitalter der Romantik, die am Volkslied geschulten Dichter: Uhland, Kerner, Schwab, W. Müller und wie sie alle heißen, haben ihm seine leuchtendsten Blüten geschenkt, das Pathos des Zeitalters der Knechtschaft und der Befreiung ihm den großen vaterländischen Ton gegeben, wie er in E. M. Arndts Gesängen an unser Ohr und in unsere Seele dröhnt. Aber beides: die volksmäßige Urwüchsigkeit, Leichtigkeit, Singbarkeit und der patriotische Zug bricht in den akademischen Liedern seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts hervor und findet sich in Kindlebens Sammlung ausgeprägt.

Seine eigenen Gesänge zeigen ihn als Schüler der Anakreontik. War ja doch Halle deren Vorort gewesen seit den Tagen Pyras und Langes, seit dem Bunde von Gleim, Uz und Götz. Hier hatte Klotz seine lateinischen Trink- und Liebeslieder nach Horaz und Anakreon gedichtet; h er hatte sein Schüler, der junge Bürger, 1765—1767 unter seines sittenlosen Meisters korrumpierender Anregung an den schönen Künsten zu naschen begonnen, einen spätgriechischen Roman und das *Pervigilium Veneris* nachgebildet; hier der süßliche Erotiker Jacobi getändelt. Neben dem anakreontischen Grundton hört man in Kindlebens Studentenliedern auch leichte Anklänge an das wieder auflebende Minnelied, das sowohl Gleim und Jacobi als Klotz und Bürger bekannt war. Aber auch Akzente eines starken preußischen Patriotismus liebt er einzulegen, und hier spürt man Gleims und Ramlers Schule. Eine tragische Ironie, daß Friedrich der Große, den diese Lieder so begeistert als Helden und Hort der studentischen Freiheit preisen, ihnen den Lebensfaden erbarmungslos abgeschnitten hat! Von diesen originalen Erzeugnissen der Kindlebenschen Muse hat sich kaum eines bis heute erhalten. Nur die Tendenz, aus der sie entsprungen sind, hat — ihres Zöpfleins entkleidet — bis auf die Gegenwart fortgewirkt.

Aber Kindleben hat außerdem neben einigen Liedern von Günther, Hagedorn, Bürger, Jacobi, Uz, Gleim auch eine Reihe alter anonymer Lieder aufgenommen und bezeichnet andere namenlose als von ihm 'verändert'. Und in diesem Teil liegt der Hauptwert seiner Sammlung, wie schon Sprengel und Goldhagen (s. oben S. 105f.) erkannten.

Freilich können die Worte der Vorrede, er habe in den 'alten Kommerschliedern' alles ausgeschieden, 'was den Wohlstand und die guten Sitten oder auch nur ein an eine reine fließende Poesie gewöhntes Ohr beleidigt', den Verdacht erwecken, daß das alte naive poetische Element von ihm abgeschwächt und verwässert worden sei. Er beruft sich bei seiner Redaktion selbst auf die Neigung seiner Zeit, die Kirchengesangbücher zu reformieren, und stützt sich damit auf sehr bedenkliche Muster, deren Mangel an historischer Pietät und an ursprünglichem poetischem Empfinden allgemein erkannt worden ist, seitdem man über die Grenzen rationalistischen Denkens hinausgeschritten ist. Weitere Untersuchung der Geschichte des deutschen Studentenliedes wird hier Kindlebens Verdienst und Verfehlen genauer abzuwägen haben. Es lag nicht in der Absicht dieser bescheidenen Textpublikation, solche weitausschauenden Wege zu wandeln. Unsere Anmerkungen wollen nur dem größeren Leserkreise dienend einige Schwierigkeiten des Wortverständnisses beseitigen und zu den beiden wichtigsten Liedern, dem 'Landesvater' und dem '*Gaudeamus igitur*' historische Notizen beisteuern.

Allein so viel steht fest: die Studentenlieder, wie wir sie aus der Mitte des Jahrhunderts und den folgenden Jahrzehnten namentlich auf Grund der Publikation Keils kennen, der aus handschriftlichen meist Jenaischen Quellen schöpfte, enthalten eine jedem edleren Geschmack unerträgliche Fülle von Schmutz und Zoten. Aus diesen Miasmen des akademischen Sumpfes hat sich das deutsche Studentenlied seit dem Ende des 18. Jahrhunderts erhoben in eine reinere Atmosphäre. Dazu hat das Beispiel, welches Kindlebens Sammlung gab, beigetragen. Er hat dem uralten *Gaudeamus igitur*, das aus einer Verschmelzung eines kirchlichen Weihnachtsliedes mit Vagantenstrophen des Mittelalters hervorgegangen war, die jetzt geltende Form gegeben. Er, der Libertin, hat der fünften Strophe, die jetzt allen deutschen Frauen und Mädchen als eine Huldigung

jugendlichen Enthusiasmus von frischen Lippen entgegentönt, durch leichte glückliche Änderungen ihre frühere frivole Fassung genommen und sie aus einem frechen Scherz in ein weihevolles Loblied auf weibliche Schönheit und Tüchtigkeit verwandelt. Er hat die patriotische folgende Strophe auf den Landesherrn eingefügt und den ursprünglich gegen das Trifolium Philister, Pedelle und Famuli gerichteten Schluß erhöht zu einem mächtigen Bekenntnis studentischer Freiheit und Fröhlichkeit.

So lange deutsche Studenten, so lange deutsche Männer in Erinnerung an ihre Jugend diesen Hochgesang der Freude anstimmen, der brausend wie Glockenton und klirrend wie Schlägerklang den grandiosen Tiefsinn ernster Lebenserkenntnis und den dithyrambischen Schwung unerschöpflicher Daseinslust mit stählern wuchtigen Worten ausströmt, solange ein Chor sich von den Wellen seiner Töne emportragen läßt, in die es hineinweht wie ein Hauch aus düsteren romanischen Domen, den Stätten asketischer Weltflucht, . . . und doch zugleich wie der fortreißende lebenerweckende Sturmwind des Frühlings — so lange werden sie auch des armseligen Mannes nicht ganz vergessen dürfen, auf dessen müde Stirn ein Strahl überirdischen Lichtes fiel, als es ihm gelang, dieses Lied in feste Form zu gießen, durch die es Dauer gewann.

Goethe hatte bereits in der Frankfurter Jugendzeit durch sein 'Bundeslied' ('In allen guten Stunden'), das für ein junges Paar des Lilikreises bestimmt gewesen war, und 1776 durch die Vagabundenstrophen des Crugantino in Claudine von Villa Bella ('Mit Mädeln sich vertragen') den echten Ton des Studentenlieds getroffen. Er und seine Genossen im Sturm und Drang hatten in den kraftgenialen Stil viel burschikose Elemente aufgenommen*). Seit der Wende des Jahrhunderts, seitdem er den einseitigen Klassizismus überwunden hatte, suchte er im Einklang mit den Bestrebungen des Kapellmeisters Reichardt in Giebichenstein das sogenannte 'gesellige Lied' zu pflegen. Von 1782 bis 1790 hatte der treffliche Johann Abraham Peter Schulz seine 'Lieder im Volkston' veröffentlicht: seine Komposition des wehmütigen 'Sagt, wo sind die Veilchen hin' in einer von der bei Kindleben gegebenen stark abweichenden Fassung (J. G. Jacobis?) hat Amalie

*) Lenzens 'Hofmeister' enthält lebensvolle Bilder aus dem Hallischen Studententreiben.

Joachim durch ihren gefühlten Vortrag neu belebt. Reichardt hatte 1796 seine 'Lieder geselliger Freude' herausgegeben, im Taschenbuch aufs Jahr 1804 erschienen bei Cotta Goethes 'Der Geselligkeit gewidmete Lieder': darin das an das Archipoeta *Meum est propositum* anklingende und seiner Strophe nachgebildete 'Mich ergreift, ich weiß nicht wie', ein Seitenstück zu Bürgers Nachdichtung desselben Vagantenlieds 'Ich will einst bei Ja und Nein', das Joh. Pet. Abr. Schulz 1784 in Musik gesetzt hatte; darin ferner 'Generalbeichte' ('Lasset heut im edlen Kreis'), wiederum im Titel an die '*Confessio*' des mittelalterlichen Goliarden erinnernd; hier aber auch 'Trost in Tränen' ('Wie kommt's, daß du so traurig bist?') die wundersame Nachdichtung des Volkslieds aus Nicolais 'Feynem kleinem Almanach', zu dem Reichardt die Melodie geschaffen hatte. 1808 erhielt Goethes mittlerweile umgearbeitetes 'Bundeslied' durch Reichardt seine musikalische Weise. Es folgte 1810 das heute beliebteste *Ergo bibamus*, ganz im Stil der alten Vagantenlyrik, dem 1813 Eberwein Töne lieh. In diese Zeit fällt dann auch Zelters 'Liedertafel', die eine Reihe von Kompositionen geselliger Lieder veranlaßt hat.

So sehen wir, welche historische Stellung ungefähr Kindlebens Studentenliedern gebührt. Der einstige Hallische Student Bürger, der Hallische Magister Kindleben und der Hallische Musiker Reichardt stehen in einer Reihe. Und von Reichardt führen die Fäden zu Arnim, der von ihm auf den volkstümlichen Gesang hingewiesen ward und ihm zum Dank dafür seine Abhandlung über Volkslieder widmete, mit der er des 'Knaben Wunderhorn', die erste umfängliche Sammlung deutscher Volkslieder, beschloß. Hieraus lernten die großen Meister der romantischen Lyrik. Aus diesem Jungbrunnen erfrischte sich das weltliche Lied wie das Studentenlied unseres Jahrhunderts, und von Uhland bis Baumbach ist das Volkslied für den akademischen Sang Lehrmeister geblieben. Was Schulz, Reichardt und seine hochbegabte Tochter Luise Reichardt im höheren Liede erstrebten, hat Franz Schubert erfüllt. Auch nach ihm ist wiederum in Halle dem volksmäßigen Liede eigenartige Ausbildung zuteil geworden: durch Robert Franz. In der Sphäre aber des populären und studentischen Gesellschaftsliedes hat Silcher den größten Erfolg errungen.

An der Schwelle des Säkulums Hallischer Universitätsgeschichte, dessen Ablauf wir in diesem Jahre feiern, ist Kindlebens Sammlung 'Studentenlieder', ist Augustins 'Idiotikon der Burschensprache' erschienen. Am Vorabend einer herrlich aufgehenden Zeit. Zu Anfang unseres Jahrhunderts erstieg unsere Universität eine Höhe, die der wackere Augustin kaum geträumt hatte. Jetzt erfüllten sich die Hoffnungen eines sittlichen idealen Aufschwungs der akademischen Jugend. Halle trat die Erbschaft an von Jena, das seine Berühmtheiten nacheinander hatte auswandern sehen. Friedrich August Wolf, Reil, Loder, Schleiermacher, Steffens machten unsere Universität zur geistigen Führerin. Zum erstenmal gewann der neue Geist des jungen Jahrhunderts, der voll war von tausendfältigen Ideen und Anregungen auf dem Gebiet der Philosophie und der Geschichte, der Poesie und Kunst, des Staatslebens von den hallischen Kathedern Eingang in breite Massen der akademischen Jugend. Sie, die damals in Halle Männer in sich schloß wie Jahn, Houwald, Arnim, Eichendorff, Börne, Karl und Friedrich von Raumer, Adolf Müller, Varnhagen von Ense, Böckh, Immanuel Bekker, Dahlmann, Neander hatte bald ihre vaterländische Kraft, ihren Idealismus und ihre sittliche Größe zu bewähren. Arnims Roman 'Hollins Liebeleben' (1802) und sein 'Halle und Jerusalem' 1811 zeigt den gärenden Most, wie er zum Weine sich auswächst. Der Privatdozent Cardenio der mit seinen Studenten pokuliert, der Duelle, bedenkliche Liebeshändel und Raufereien besteht, Schulden macht und spielt, er ist ein erhöhter Kindleben, ein romantisch genialisierter Laukhard. In ihm pulsiert bereits jene Kühnheit des Wollens, welche die Freiheitskriege ausfocht, jene Kühnheit des idealen Gedankens, die später die Hegelschen Geistesschlachten durchkämpfte und der aufsteigenden Wissenschaft des 19. Jahrhunderts die Bahn brach.

Wenn wir heute auf die verflossenen hundert Jahre zurückschauen, dürfen wir es mit dem Gefühl des Stolzes. In diesen Tagen des Festes werden studentischem Wesen Loblieder erschallen. Bemooste Häupter werden in Erinnerung schwelgend die einstigen Plätze jugendlicher Taten und jugendlichen Mutes, jugendlicher Torheiten und jugendlichen Glückes aufsuchen und von der Höhe der Saalfelsen, wo 1841 Eichendorff in wehmütigem Gedenken sein preisendes Lied sang, die Blicke

auf den Fluß und die epheuumsponnene Ritterburg schweifen lassen. Aus gealterten und jungen Kehlen wird Franz Kuglers unvergängliches 'An der Saale hellem Strande' ertönen.

In einem ruhigen Augenblicke mag dann auch der Blick fallen auf die hier von uns erneuerten beiden Schriften. Den Begriff des Studententums nach seiner geistigen Seite haben sie zuerst fixieren geholfen. Sprache und Lied des Hallischen Studenten erschien ihren Verfassern wichtig zu einer Zeit, da man beides in den gebildeten Kreisen vornehm ignorierte. Sie haben dadurch vorgearbeitet der Entdeckung der Poesie des Studententums, die in unserem Jahrhundert erfolgt ist. Sie haben aber auch das studentische Standesgefühl verstärkt und die Veredelung und Versittlichung des studentischen Lebens befördert. Unser Jahrhundert brachte den Morgen, den sie nur ahnen konnten. Jenen Morgen, den jeder immer wieder empfindet, der harmlose studentische Fröhlichkeit wahrnimmt und noch jung genug blieb, in sie einzutauchen. Was denn ist das Wesen des Studententums anderes als der Zustand der siegesgewissen Hoffnung im Frühlicht auf den kommenden Tag, der Zustand des fröhlichen Werdens und Lernens, das nur vor sich blickt, der aufsteigenden Sonne entgegen, und die Schatten der Nacht wie die Dämmerung hinter sich läßt? Diese morgenliche, verjüngende Frische möge auch aus der bevorstehenden Jubelfeier allen Teilnehmern aufs neue hervorleuchten, wenn auf der Saale wiederum Studenten festlich umherfahren, wie es Arnim, der ewige Student, am Schluß seines Hallischen Studentenspiels vor mehr als achtzig Jahren schön und sinnvoll vergegenwärtigte:

„Du wirst schon wach, so schaue unter dir den Strom im rothen Morgenglanz. Sieh jetzt des Stromes fröhliche Bewegung, da schwimmet eine Schar Studenten auf leichten Kähnen schnell dahin, am Himmel singen tausend Lerchen, als strömten sie aus hohem Sonnenthor, die Sonne scheinet früher aufgewacht, die rasche Jugend spiegelnd zu begrüßen, der Jugend strahlt sie ahnend durch die Nacht. Blick wieder hoffend zu der Sonne!"

Halle an der Saale, im Juli 1894.

SCHILLERS CHORDRAMA UND DIE GEBURT DES TRAGISCHEN STILS AUS DER MUSIK

DEUTSCHE RUNDSCHAU, 36. JAHRG. (1910), FEBR.-MÄRZ S. 232—262. 400—433 APRIL S. 91—112.

I.

In diesen Wochen vollenden sich anderthalb Jahrhunderte seit der Geburt Friedrich Schillers. Hier und jetzt sein Leben, sein Schaffen und sein Wollen zu feiern, haben wir das Recht, ja die Pflicht. Wir tun es, weil wir wissen, weil wir tief empfinden, daß der Erneuerer der modernen Musik und der modernen Kunst, durch dessen Namen dieser Verein[1]) sich ehrt, ein Erbe war des künstlerischen Geistes, der in dem großen Reformator der sittlichen und ästhetischen Bildung unserer Nation, in dem Schöpfer des idealistischen deutschen Dramas menschliche Gestalt gewonnen hat.

Friedrich Schiller und Richard Wagner stammten aus verwandtem Geschlecht. Im Kern ihres Wesens waren beide Kämpfer, Befreier, Priester. Zwei Seher und Helden deutscher Art. Zu den Sternen ging ihr Flug. Die Kunst, nach der sie rangen, sollte die Erlöserin sein aus den Banden und Schlacken irdischer Schwere. Auf den ganzen Menschen soll sie wirken. Soll ihn erheben über die Schranken seines engen Daseins und ihn aufwärts führen in ein Reich, das nicht von dieser Welt ist. Den Deutschen glauben sie berufen, auf dem Weg dorthin der Menschheit die Fackel vorzutragen. In solchem Sinn feiert Schillers Säkulargedicht beim Anbruch des 19. Jahrhunderts Deutschlands Größe. In solchem Sinn meinte Richard

[1]) Dem Aufsatz liegt ein Vortrag zugrunde, der bei der Schillerfeier des Berliner Akademischen Richard Wagner-Vereins am 23. November 1909 gehalten worden ist.

Wagners bekanntes Wort, die Deutschen seien bestimmt, nicht die Herrscher, sondern die Veredler der Welt zu sein.

Einer Kunst, die diesen Flammentrieb der Sehnsucht und des Aufschwungs in ihrer Seele trug, eine freie Stätte zu schaffen, trachten beide ihr Leben lang: voll heißem Bemühen, unzählige Hemmungen, Störungen, Gegnerschaften titanenhaft niederzwingend.

Und diese Stätte ist das Theater. Dort, wo seit einem Jahrhundert und länger der eitle Tand des Tages und die Entartung der Überkultur herrscht, wollen sie einen neuen Gottesdienst einrichten. Das Theater soll wieder zu dem werden, was es in seinen ersten, kindlichen Anfängen war: zur Kirche. Eine Kirche, die, über allen Konfessionen und entrückt allem Zwange des Kultus, dem freien Menschen durch sich selbst, durch sein eigenes Bild den Einblick öffnet in den göttlichen Urgrund seines Wesens und ihn so tröstet und stärkt auf der verworrenen Bahn seiner leidenvollen Sterblichkeit.

Aber Schiller und Wagner bindet mehr als diese innere Verwandtschaft ihres Kämpfens und Siegens im Glauben an eine neue, an die alte ewige echte Kunst, die Schwester der Religion. Schillers Saat ist es, die in Wagners Reform des deutschen Theaters aufging.

Nicht als wäre Wagner nur der Schüler und Nachfolger, der Erfüller und Vollender, als wäre der Dichterphilosoph bloß der Prophet, der Dichterkomponist der Messias. Aber als Schiller weit, ach! so weit vor seinem Ziel die Hand sinken ließ, da war seine künstlerische Entwicklung längst nicht abgeschlossen. Die dramatische Produktion seiner letzten Jahre, vor allem der Nachlaß seiner dramatischen Fragmente, zeigt ein Tasten und Suchen nach neuen Stoffen und Darstellungsmitteln, nach einem gesteigerten, bereicherten, vertieften dramatischen Stil. Ein Vermächtnis künstlerischen Willens blieb zurück, das der Vollstreckung harrte, die ihn ans Ziel brächte. Ein solcher Vollstrecker war Goethe. Andere Vollstrecker erstanden in Grillparzer, Heinrich v. Kleist und Hebbel. Und einer dieser Vollstrecker — der größte! — war auch Richard Wagner. Sie alle haben das hinterlassene Werk und das hinterlassene Wollen im eigenen Sinne fortgeführt. Aber wenn Wagner mit der vollen Ebenbürtigkeit des originalen dramatischen Genies anscheinend auf weit abliegendem Grund ein

neues Gebäude errichtete, so war und blieb sein ideeller Lehrmeister Friedrich Schiller. Die Tat von Bayreuth ist mit nichten die Auflehnung gegen die Bühne Goethes und Schillers. Sie ist eine Frucht der Bemühungen des schaffenden, suchenden Dramatikers Schiller um ein Weimarisches Nationaltheater. Mit Recht hat Franz Liszt, als er um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein erweckungsreiches Neu-Weimar des musikalischen Dramas in das Leben rief, sich gefühlt und bekannt als Fortsetzer des Geistes und der Kunst, die das große Freundespaar der Epoche Karl Augusts verkörpert.

Aber ich höre hier einen Einwurf: Ist Wagner, der 1849 das Buch schrieb 'Kunst und Revolution', nicht im Grunde stets ein künstlerischer Revolutionär gewesen? Ein bewußter Zerstörer der künstlerischen Tradition? Hat er nicht mit jäher Kühnheit die Fäden zerrissen, welche die dramatische Musik mit der künstlerischen Entwicklung der Vergangenheit verbanden? War er nicht ein Tempelstürmer, der die alten Götter hinauswarf und sich selbst als neuen Gott zur Anbetung etablierte?

Darauf ist zu antworten: Ja! Wagner war ein rücksichtsloser Vernichter der künstlerischen Konvention, des künstlerischen Formalismus. Er hat die erstarrte, entartete Oper, den Schlendrian und die Verkrämerung des Theaters ausrotten wollen. Aber sein Verhältnis zu den wirklich künstlerischen Hervorbringungen seiner Vorgänger hat er selbst ganz anders bestimmt. Sein angeblich so revolutionäres Manifest über die 'Zukunftsmusik' verkündet die Überzeugung, 'daß mit der modernen Entwicklung der Musik einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist'. Und die 'Mitteilung an meine Freunde' vom Jahre 1851 nennt die Musik seinen guten Engel, der die Auflehnung seiner revolutionären Stimmung gegen unsere ganzen Kunstzustände außerhalb des Gebietes der Kunst verhütete. 'Dieser Engel' — so ruft er — 'war mir nicht vom Himmel herabgesandt; er kam zu mir aus dem Schweiße des menschlichen Genies seit Jahrhunderten' Den genialen Vorgängern in der Kunst also schre bt er die Anregung seiner eigenen produktiven Kraft zu! Er bestreitet die Ansicht, die so weit verbreitet ist gerade unter Künstlern, der 'das Genie an sich als ein reiner Zufall gilt, den Gott oder die Natur nach Belieben da- oder dorthin wirft'. Er findet

das Wesen der schöpferischen Veranlagung, die man gewöhnlich Genie nennt, in der Kraft des Empfängnisvermögens und des Mitteilungsdranges und als das eigentliche Agens dieser Kraft, als deren 'eigentlichen Gestalter und Bildner, als die Bedingung der Wirksamkeit dieser Kraft' erkennt er 'die außerhalb dieser einzelnen (individuellen) Kraft bereits entwickelte Kunst, wie sie aus den Kunstwerken der Vor- und Mitwelt zu einer allgemeinen Substanz sich gestaltet und verbunden mit dem wirklichen Leben auf das Individuum wirkt'.

Es verschlägt nichts, daß die Formulierung dieser Gedanken unter dem Einfluß der anthropozentrischen und evolutionistischen Geschichtsbetrachtung Ludwig Feuerbachs steht, daß Wagner später diesen Einfluß überwand und aus der mystischen Metaphysik Schopenhauers das Geheimnis der Musik, des Künstlers zu ergründen suchte. Das Gefühl einer tiefen Dankbarkeit gegenüber den großen Vorgängern, Dichtern wie Komponisten, das hier hervorbricht, ist unabhängig von dem zufälligen begrifflichen Ausdruck. Und dies Gefühl ist ganz echt, ganz Wagners Eigentum. Es zieht sich durch alle seine Schriften und Äußerungen bis an sein Ende, und gibt ihm die herrlichsten Worte, die liebevoll verstehenden treffendsten Urteile über die großen Genossen auf dem Eroberungszug nach dem ungekannten Ideal des tragischen Stils, seien es nun Musiker oder Dichter.

Mit scharfem Eindringen und inniger Sympathie hat Wagner, namentlich in seinen späteren Jahren, den Weg desjenigen Künstlers verfolgt, der in wundervoller Läuterung und Selbstzucht, kühn und doch besonnen, unermüdlich vorwärtsdrängend und den Weg zur Höhe suchend, nach demselben Ziel gerungen hatte wie er selbst: nach der Idealisierung der Bühne.

Es war Wagner auch nicht entgangen, daß Schiller im Verein mit Goethe eine Ahnung, ja das Bewustsein gehabt hatte, welch entscheidende Mitwirkung der Musik, der Oper zufallen könne bei der Neugestaltung eines nationalen Wortdramas im Sinne des Weimarischen Klassizismus. In Briefen an Liszt und Mathilde Wesendonck hat Wagner sich hierüber treffend geäußert.

Vor vier Jahren hat man unter allen Völkern der Erde, soweit der Glaube reicht an die bildende, läuternde Macht

der sittlichen Freiheit und des künstlerischen Geistes, den hundertjährigen Todestag Schillers gefeiert als das Gedächtnisfest eines Kraft erweckenden Helden und Propheten der Menschheit. Damals ward auch, freilich nicht oft und nicht nachdrücklich genug, der innerliche Zusammenhang bemerkt, der zwischen den beiden größten deutschen Dramatikern besteht. Ich selbst sprach damals aus*): das Musikdrama Richard Wagners und die Bühne von Bayreuth sind die Schöpfung eines Genius, der von Schillers Blut stammt, dessen Name und Töne erklingen müssen, wo man Schiller feiert. Und gleichzeitig haben in Deutschland und Frankreich zwei um das Verständnis Wagners hoch verdiente Männer die geheimnisvolle Anziehung anschaulich geschildert, die auf Schillers dramatisches Schaffen die Musik, die Oper Glucks und Mozarts ausübte. Der bewährte Erforscher mittelalterlicher Geschichte, dessen aufopferungsvoller und begeisterter Tatkraft die Sache Wagners, ja überhaupt die Pflege der modernen Musik, namentlich in Berlin so viel zu danken hat, Richard Sternfeld, und der gelehrte geistreiche Literarhistoriker Henri Lichtenberger haben unabhängig voneinander die verborgene musikalische Inspiration der nach dem traditionellen Urteil unsangbaren Poesie Schillers dargelegt und sein Selbstbekenntnis, daß seiner dichterischen Produktion der Zustand einer gewissen musikalischen Stimmung und Anregung vorherzugehen pflege, an der Entwicklung seiner Dramatik bestätigt. Sie haben nach einem früheren, feinsinnigen Hinweis Albert Kösters mit Recht betont, wie die Jungfrau von Orleans und Wilhelm Tell, auch die Maria Stuart und Turandot zum Teil in die musikalische Sphäre hineinragen und musikalische Ausdrucksmittel: Lieder, Chorgesänge, melodramatische Monologe, instrumentale Zwischen- und Nachspiele zu Hilfe rufen.

Und fraglos behaupten sie mit Recht, daß die erregbare Phantasie des jungen Wagner, der in der Verehrung Schillers aufwuchs, künstlerisch befruchtet ward durch jene Dramen Schillers, die durch die Töne der Musik das Wort eindringlicher und stimmungsreicher zu machen und den idealen Stil der Darstellung zu steigern versuchten.

---

*) Vgl. meine Schillerrede (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1905, S. 28 (unten S. 257f).

II.

Ich will heute von dem Bühnenwerk Schillers eingehender reden, das seiner künstlerischen Intention nach dem Musikdrama Wagners in gewisser Hinsicht am nächsten steht und in seiner künstlerischen Erscheinung ihm doch völlig fern bleibt. Das Gesamtkunstwerk des Meisters von Bayreuth erstrebt eine Wiedergeburt der antiken Tragödie, indem es die in dieser verkörperte Einheit von Poesie, Musik und Tanz im Geist und Stil moderner Kunst wiederherstellt. Schillers 'Braut von Messina' will das gleiche Ziel dadurch erreichen, daß in das gesprochene Drama der Chor, also ein Element der Musik und der älteste Bestandteil der antiken Tragödie, eingeführt, mithin gleichfalls eine gewisse Wiedervereinigung von Poesie, Musik und Gebärde erstrebt wird.

Dieses Chordrama war Schillers kühnster und am meisten problematischer Versuch, die moderne Bühne zu reformieren und der erschütternden Wirkung des althellenischen Theaters anzunähern. Es ist das größte Rätsel, das er dem modernen Dramaturgen hinterlassen hat. Aber gerade in letzter Zeit häufen sich die Bemühungen, es durch Neueinstudierung und neue Inszenierung der Tragödie zu lösen. Da hört und liest man dann oft in den Vorberichten und Kritiken der Tageszeitungen und Journale, das Werk sei ein verfehltes, weil willkürliches und gewaltsames Experiment, eine Verirrung des extremen Klassizismus. Daran ist etwas Wahres. In der Hauptsache aber ist diese Beurteilung ganz falsch.

Was Schiller in der Braut von Messina vorschwebt als Mittel des tragischen Stils, entsprang keiner vereinzelten Laune eines überspannten antikisierenden Idealismus. Es war keineswegs etwas ganz Neues oder Singuläres in der dramatischen Produktion des 18. Jahrhunderts. Im Gegenteil. Es war auf dem Gebiet des modernen, insbesondere des deutschen Dramas, das genialste und künstlerisch höchste Phänomen in einer weitgreifenden langdauernden Bewegung, die mit fester Kontinuität sich allmählich entwickelt hat aus einem tiefen natürlichen Drang und durchaus nicht bloß in der Sphäre des Klassizismus.

Das, worum es sich im letzten Grunde hier handelt, nenne ich die Sehnsucht der deutschen Poesie und Musik, sich einander zu nähern und sich wieder zu finden, sei es, um sich wechsel-

seitig zu befruchten oder sich aufs neue miteinander zu vereinen.

Verschiedenartige Anregungen und Vorbilder haben dabei zusammengewirkt. Es war eine unwiderstehliche, aus verborgenen Tiefen der deutschen Natur aufquellende nationale Strömung, der geniale Künstlerpersönlichkeiten Bahn schufen. Aber wie meistens bei den großen Wandlungen unserer nationalen Kultur — die widerlichen Pharisäer der nationalen Überhebung mögen es sich gesagt sein lassen —: auch dieses Aufblühen echtester deutscher künstlerischer Kraft hat der Hauch ausländischen Geistes, der auf verschlungenen Pfaden erst aus Italien, dann aus England und Frankreich eindrang, erweckt und gefördert.

Was hatte die deutsche Nation in dem Jahrhundert ihrer Schmach und ihrer Ohnmacht, in der Zeit etwa von 1620—1740 den großen künstlerischen Leistungen Frankreichs, Englands, Hollands, Italiens gegenüberzustellen? Wir antworten mit dem Namen Bach. Die evangelische Kirchenmusik polyphonen Stils auf der Grundlage des evangelischen Chorals — in ihr lebte der Genius der deutschen Kunst, als Deutschland aus tausend Wunden der Selbstzerfleischung blutete. Des gewaltigen Johann Sebastian schöpferische Kraft allein ist auf dem Gebiete der deutschen Kunst jenen großen politischen und wissenschaftlichen Leistungen ebenbürtig, die das Zeitalter der deutschen Not mit ungeheuerster Kraftanstrengung aus den letzten Tiefen seines geistigen Vermögens im Kampf um die Existenz hervortrieb. In jenen fürchterlichen dreißig Kriegsjahren erlitt der nationale Wohlstand schwerste Einbuße. Aber einen erstaunlichen Reichtum geistiger Kraft und Regsamkeit drängte gerade der furchtbare Druck des politischen und konfessionellen Elends an das Licht. Das früher herrschende und im allgemeinen Bewußtsein der Gebildeten wohl auch heute noch nicht ausgerottete Urteil, das jene Zeit für das Brachland unserer nationalen Entwicklung ausgibt geht durchaus in die Irre. Allerdings die deutsche Kunst, soweit sie in Bild und Wort an die Sinne eines künstlerisch empfänglichen Publikums sich zu wenden hatte, war damals gelähmt. Erst hatte die Reformation die lange angesponnene Herausbildung

einer neuen nationalen Literatur aus den Elementen der Renaissancekultur unterbrochen. Und als dann um die Wende des 16. Jahrhunderts junges literarisches Leben vom deutschen Südwesten her, aus der kalvinistischen Ecke, hoffnungsvoll zu keimen anhob, hemmte die gräßliche Kriegsflut sein Aufgehen und Ausreifen*).

Unerschöpflich gleichwohl rührte sich ein zäher Eifer für die nationale Ehre auch auf dem Felde der Literatur. Aber alle diese bewunderungswürdigen Bemühungen, Deutschland gleich den Nachbarnationen und gleich dem als Muster verehrten klassischen Altertum eine gebildete dichterische Kunst, einen poetischen Stil, eine lebhafte und formvollendete Prosa zu schaffen, blieben zunächst lange Zeit Exerzitien der Schule, Elaborate des Verstandes und der bürgerlichen, praktischen Vernunft. Die Seele des deutschen Volkes fand einen künstlerischen Ausdruck von wahrhafter Größe, Vollendung und Eigenart nur in Bach. Und mochte er als einsamer Riese alle übrige Musik überragen, vor ihm und neben ihm stiegen in Heinrich Schütz und in Händel Gipfel des deutschen Oratoriums auf, die der deutschen Musik als der einzigen unter den Künsten neben dem Ausland Geltung verschaffen konnten.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich dann in Deutschland scheinbar plötzlich ein künstlerischer Umschwung. Wie über Nacht bricht der Frühling herein in der deutschen Poesie. Zum ersten Male nach langer Pause erklangen wieder Urlaute der Dichtung in deutscher Sprache. Der sie ausströmte in die atemlos aufhorchende Welt, hieß Klopstock. Wenn es ein Wunder gibt in der Entwicklung der poetischen Form, so ist es die Sprache seines Messias und

---

*) Hier wäre auch das sogenannte 'Deutsche Barock' (um 1700—1730) zu nennen gewesen: die heute wieder mit Recht bewunderte Baukunst Schlüters, Fischers von Erlach, Pöppelmanns und Bährs, J. B. Neumanns und Lukas von Hildebrandts, der Dientzenhofer, der Brüder Asam. Aber in weitem Abstand. Von Italien abhängig und im Katholischen wurzelnd, bewahrt sie den ausländischen, allerdings genial angeeigneten und mit deutscher Phantasie bereicherten Typus. Sie steht dadurch außerhalb der großen zusammenhängenden Entwicklungslinie der gleichzeitigen nationalen deutschen Bildung. Denn fern bleibt sie dem nordisch germanischen Charakter heimatlicher Eigenart, deutscher Innerlichkeit und Seelenwärme, den die Musik Schütz', Bachs und Händels zum Ausdruck bringt.

seiner Oden. Der Geschichtsschreiber der deutschen Sprache steht hier einem Phänomen gegenüber, das sein Entzücken und sein Staunen weckt. Zugleich erwächst ihm aber auch die gebieterische Pflicht, Wesen, Ursprung und Wirkung dieses einzigartigen Phänomens zu ergründen.

Unser Journalismus, der in seinen besten Vertretern so bewußt und erfolgreich sich bestrebt, die deutsche Sprache reicher und lebendiger zu machen durch Schaffung neuer sinnlicher prägnanter Ausdrücke und Metaphern, liebt das erst kürzlich geprägte Wort 'Neutöner', um einen Künstler zu bezeichnen, der persönliche, eigenartige und originale Werke hervorbringt. Wenn es jemals einen Neutöner in irgendeinem Reiche der Kunst, in irgendeinem Volk und irgendeiner Sprache gegeben hat, dann war Klopstock einer. Und der Inhalt, der sich in diesen neuen Tönen aussprechen wollte, das war das neue menschliche Gefühl, das in ihm jugendfrisch aufquoll. Denn es ist nicht anders: die Verjüngung der deutschen Kultur im 18. Jahrhundert, der die Blüte unserer großen modernen Literatur, Kunst und Wissenschaft entsprang, wurzelt, so breit sie sich im Diesseitigen auslebt, in einer tiefen religiösen Erregung, in einem religiösen Enthusiasmus. Gerade so wie die sogenannte Renaissance, die seit dem Ende des 13. Jahrhunderts von Italien aus ihr Sonnenlicht in die Welt ergoß. Auch sie hatte einen religiösen Ursprung. Auch sie war eine Flutwelle des menschlichen Gefühls, das die Masken und Formeln und den lähmenden Schematismus der Dogmen und der Syllogistik, die kalten Systeme der Herrschsucht durchbrach und die Welt natürlich da aufrüttelte, wo ihr Herz schlug: in der Religion, in der religiösen Empfindung und der religiösen Phantasie. Auch diese sogenannte Renaissance war weder hervorgerufen von irgendeiner naturalistischen, paganistischen Tendenz, noch jemals völlig von einer solchen beherrscht, mögen dies auch der Klassizismus der Aufklärungszeit und später Winckelmann, Heinse, Goethe, Heine, Jakob Burckhardt, Nietzsche mehr oder minder vorbehaltlos glauben und lehren, mag es auch noch heute die herrschende Meinung sein und täglich durch ungezählte wissenschaftliche wie populäre Schriften, Abhandlungen, Vorträge und durch die tausendfachen Kanäle der Tagespresse immer wieder als eine der modernen Legenden verbreitet werden.

Man lese einmal laut, was in den ersten vier Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts als Verse gedruckt ward. Diese klappernden gereckten Alexandriner und diese leiernden kurzzeiligen Reimstrophen! Diese ganze marklose Redseligkeit und öde Rhetorik des grammatisch dressierten Ausdrucks! Es ist alles im Grunde doch nur versifizierte Prosa, in der die Logik, die Deutlichkeit, die Korrektheit, selten der Witz, noch seltener Grazie und Schalkhaftigkeit das Zepter führen. Und dann — auch nachdem man die Dichtungen von Haller, Hagedorn, Günther, Pyra und Gellert gelesen hat, in denen ein Anlauf zu lebendigem poetischen Ausdruck gemacht ist — lasse man Klopstocks Verse erklingen: Stücke aus den ersten drei Messiasgesängen oder Strophen der frühesten Oden, in denen eine neue Frömmigkeit, eine neue Freundschaft, eine neue Liebe von Göttlichem und Irdischem, von der Natur und vom Menschen mit Zungen redet. Das Erhabene und das Idyllische spricht hier gleichermaßen mit einer Stimme, wie sie Deutschland früher nie vernommen. Welch eine Skala der Anschauung, der Empfindungen von den 'Stunden der Weihe' ('Euch Stunden grüß ich, welche der Abendstern still in der Dämmerung mir zur Erfindung bringt'), der Ode 'An Gott' ('Ein stiller Schauer deiner Allgegenwart Erschüttert, Gott! mich') bis zu der innigen Lieblichkeit und musikalischen Plastik des 'Rosenbands' ('Im Frühlingsschatten fand ich sie')! Die überraschten, überwältigten Zeitgenossen, sofern ihr Ohr und ihre Seele dafür reif und nicht mehr nach den sprachlichen Idealen Gottscheds oder gar des Pater Dornblüth gestimmt war, sie mußten der stolzen Erklärung zustimmen, die der junge Dichter von seiner unerhörten Poesie zu geben sich erkühnte:

> Natur, dich hört ich durchs Unermeßliche
> Wandeln, so wie mit sphärischem Silberton
> Gestirne, Dichtern nur vernommen,
> Niedrigen Geistern unhörbar wandeln.

Es ist, als hätte Klopstock eine neue deutsche Sprache entdeckt! Eine neue Poesie des Gefühls zugleich! Oder vielmehr, als hätte er verschüttete Quellen ursprünglicher Kraft, Schönheit, Einfalt, unverbrauchter Empfindung und Anschauung durch einen Zauber ans Licht gebracht, als schritte hier in festem, elastischem Gange hoch aufgerichtet, stolz wie ein

König und leuchtend in lebendiger seelenvoller Schönheit der vollendete Jüngling!

Von wo hatte er diesen Urklang in seiner Poesie, diese neuen Töne, diesen starken Pulsschlag des inneren Lebens, diese tiefen Atemzüge der gesunden Natur, diesen reichbewegten Rhythmus, diese Plastik der Form, kurz alles das, wodurch er die Herzen ergriff wie der Bote einer überirdischen Welt, wodurch er noch 1773 dem ernsten Voß erschien als 'ein Prophet, ein Engel Gottes' und seine Poesie als 'die lebendige Kraft des göttlichen Dichters'? Aus der Musik.

Schiller war nicht die natürliche, unbewußte Macht über die Sprache verliehen wie Goethe oder Bürger und manchem andern Dichter mit naiverem Sprachgefühl. Um so schärfer und eindringlicher hat sein angespanntes Bewußtsein die Formen und Fähigkeiten der deutschen Sprache beobachtet. So hat er denn auch das Wesen der poetischen Sprache Klopstocks erkannt und am treffendsten bezeichnet. Er nennt ihn einen musikalischen Dichter. Das ist Klopstock in der Tat, und das wollte er sein. Ein Dichter, der durch die elementare Kraft der Sprache, durch den Rhythmus und den Klang der Sprachlaute und Worte, durch das unmittelbar von ihnen ausströmende Gefühl wirken will und wirkt, dem die Poesie nichts ist als Ausdruck und der für diesen Ausdruck mit immer wachsender Klarheit, die sich seinem fortgesetzten theoretischen Nachdenken ergab, vier Mittel anwendet: den Wohllaut, die innere Beziehung zwischen dem klanglichen Eindruck des Lautkomplexes und seinem Begriff, die angemessene Wahl des Metrums, die Stimmung des Gedichts.

Die latente Musik — das ist das Geheimnis der neuen deutschen Dichtersprache, die Klopstock schuf. Ich sage: schuf. Denn er, der die Poesie zum Menschlichen, zur Natur zurückrufen wollte, war es doch auch, der den gefährlichen Lehrsatz der Ästhetik Boileaus und Batteux' von der Nachahmung der Natur oder der schönen Natur durch sein Dichten vertiefte und überwand. Er forderte und bewies es durch seine Poesie, daß der Dichter (*ὁ ποιητής*) in Wahrheit ein Schöpfer, ein Nachbildner der Ideen der Schöpfung, ein Nachbildner Gottes sei, wie man es der antiken Poetik auch vor ihm, schon im 17. Jahrhundert und in der Renaissance so oft, und ohne den vollen Sinn des Gedankens zu begreifen,

nachgesprochen hatte. Das Schöpferische in Klopstock, das er voll kühner Größe erstrebte, und das er wirklich besaß, war ein Zwiefaches: die neue und ganz persönliche, aus dem innersten Gefühl empfangene Gestaltung des poetischen Stoffes durch die von ihm geschaffene poetische Sprache, dann aber etwas noch Höheres, das sich schwer bezeichnen läßt, worin die stärkste Wirkung seiner Dichtungen ihren Grund hat. Klopstock gibt seinem poetischen Stoff einen Gehalt von Größe, der über diese Welt hinausweist, ein Licht aus einer den Sinnen unfaßlichen Welt. Etwas Überpersönliches ist es, das seine Verse auszudrücken stammeln. Den Silberton der Sphären, um sein Wort aus der Wingolf-Ode zu wiederholen, möchte er nachtönen. Die göttliche Idee der Schöpfung will er nachschaffen. Indem seine Poesie das erstrebt, ringt sie nach einem Ausdruck für Unaussprechliches, wetteifert sie mit jener Kunst, die allein von allen Künsten den göttlichen Lebensatem des Weltganzen fühlbar macht: mit der Musik. Klopstock ist ein musikalischer Dichter, weil er der Schöpfer einer neuen, musikalischen Dichtersprache war, und weil er den neuen Schöpferbegriff des Dichters im metaphysischen Sinne der Musik verwirklichen wollte.

III.

Mochte Klopstock mit Recht sich als Dichter-Schöpfer fühlen, nicht aus dem Nichts schuf er sein Werk, das die Mitwelt berauschte, das die Nachwelt immer bewundern wird. Und nicht als Geschenk des Himmels fiel es ihm in den Schoß.

Es schlingen sich hier wundersam die Fäden ausländischer Kultureinflüsse in das Gewebe der heimischen Entwicklungstendenzen.

Seit dem zweiten Lustrum schon des 18. Jahrhunderts beginnt, fast gleichzeitig, auf verschiedenen, voneinander fernen Schauplätzen Europas das weltgeschichtliche Schauspiel der Besiegung und Zertrümmerung des französischen Klassizismus. Hand in Hand damit geht die Vertiefung und Überwindung des Intellektualismus der Cartesianer: das Aufkommen der empirischen, sensualistischen Philosophie und die Anfänge des modernen Idealismus.

Die tiefsinnigen Erkenntnisse und Ahnungen der 'Neuen Wissenschaft' des einsamen Giambattista Vico, dieser

tragischen Mosesnatur, der von seinem begeistertsten Verehrer Benedetto Croce nicht ohne Grund als wahrer Entdecker der ästhetischen Wissenschaft gepriesen wird, stelle ich hier voran, obgleich sie, erst seit 1721 veröffentlicht, von Gedanken Muratoris und andrer Italiener, des Franzosen Hedelin und des Engländers Addison in Einzelheiten angeregt zu sein scheinen. Aber sie entwickeln zuerst zusammenhängend und als Prinzip einer neuen Weltauffassung ihre Gedanken über das Wesen und Werden der Poesie und der Sprache.

Seinem Zeitalter vorauseilend, betrachtet Vico die Poesie als Urelement der primitiven Kultur der Menschheit, als frühe Form des geistigen Lebens, die der Sinnentätigkeit folgt, dem Intellekt vorhergeht, und die ihre Sentenzen mittels der Sinne aus Leidenschaften und Affekten bildet. Im Gegensatz zu der Lehre der Grammatiker, die von der Prosa ausgehen, als älterer und gesetzmäßiger Form der Sprache, sieht er in den Anfängen der Poesie auch die Anfänge der Sprache. Die Jahrhunderte der Dichter gehen den Jahrhunderten der Philosophen voraus. Die poetische Sprache entstand nicht aus Laune oder um des Wohlgefallens willen, sondern, wie Homer und Dante ihm zeigen, aus Naturnotwendigkeit in den Zeitaltern der Phantasie, die man die der Barbarei nennt. Die Poesie gibt Wahrheiten die sich der idealen Wahrheit oder der Wahrheit Gottes am meisten nähern. Auch die Mythologie ist nicht bewußte Erfindung, sondern spontane Vision des primitiven Menschen. Die poetischen Tropen, die Sprache in Bildern und Gleichnissen, die die Grammatiker für eine uneigentliche Redeweise erklären, ist vielmehr ursprünglich, aus der Natur der Urvölker hervorgegangen, aus dem Mangel an abstrakten Gattungs- und Artbegriffen.

Er versucht den Beweis, daß die barbarischen Nationen, z. B. die alten Germanen und die Wilden Amerikas, den Anfang ihrer Geschichte in Liedern aufbewahrten, daß die frühesten Schriftsteller antiker und neuerer Zeit Dichter waren, daß Ilias und Odyssee nicht Werke eines Dichters, sondern mehrere Zeitalter hindurch von mehreren Händen bearbeitet seien, daß keines der Homerischen Gedichte schriftlich verfaßt vielmehr deren einzelne Bücher bald von diesem, bald von jenem umherziehenden Rhapsoden vorgetragen wurden. Vico antizipiert Elemente der Geschichtsphilosophie Herders und die Grundlehre der Schillerschen Ästhetik: die Antithese naiver und sen-

so brauchten, daß es scheinen mußte, als wenn sie sängen". Das Leben der Alten vor der Erbauung von Städten war mehr den Gefahren und Zufällen ausgesetzt und daher ihre Sprache leidenschaftlicher und metaphorischer. Die Tragödie und Komödie wurden, wie die Etymologie dieser Worte zeigt, ursprünglich hergesungen und nicht wie jetzt hergesagt, weil ja auch alle Orakel, Gesetze, Zaubereien, Wahrsagungen anfangs in Versen abgefaßt waren. Zum Vergleich zieht er die ältesten Nachrichten über die Mauren und Spanier heran, in deren 'poetischen Zeiten' gleichfalls die Reden der Leidenschaft gleichsam von selbst in die freien Versarten der Romanzen hinströmten. Überall drücken die Urbestandteile der echten Sprachen 'höchste Leidenschaften, sinnlichste Gegenstände' voll kühnster natürlichster Metaphern aus. Zur Zeit des Homer war die griechische Sprache dem Fortgang der Nation gemäß schon fähig, die besten und würdigsten Empfindungen auszudrücken, behielt aber noch genug von dem originalen Charakter der primitiven Stufe bei. Damals fingen die Stämme erst an, zwischen den Mauern ihrer neuen Städte Sicherheit zu finden. Sie lebten noch im Stande der Natur und wurden durch das natürliche Gewicht der Leidenschaften, das in jedes Menschen Brust hängt, im Gang erhalten!

Homer war ein Aöde, ein herumziehender Barde, mit dessen Beruf aus neuerer Zeit etwa die irländischen oder hochländischen *Rüners* oder die Troubadours der Provence einige Ähnlichkeit haben. Gleich ihnen sang er seine Lieder zur Harfe. „Er hatte, sagt man, seine Gedichte nicht selbst der Schrift überliefert, sondern das taten erst seine Nachkommen in Chios, und die Rhapsoden, die sie beständig wiederholten, hatten sie auswendig gelernt." „Wenn er einen Helden vorstellte, wenn seine Phantasie glühte und seine Worte strömten, wenn seine Seele voll war von dem Takte des Silbenmaßes, von dem Fall des Rhythmus und dem Zauber der Töne, so mußte die Begeisterung wie ein Gießbach die Lücken seines Werkes ausfüllen, die kühnsten Metaphern und glühendsten Bilder mußten auf ihn zudrängen": so erklärt Blackwell die Veränderung der epischen Überlieferung und den Stil — durch Improvisation. „Er machte seine Gedichte zum Hersagen oder Absingen vor einer Gesellschaft, und nicht zum Privatlesen! Man versteht weder seinen Stil noch fühlt man den Ton und die Art seines Gedichtes, wenn

man sich nicht an die Stelle seiner Zuhörer setzt, die einem singenden Rhapsoden horchen." „Gleich einem Zauberer gebeut er mit seinem mächtigen Stabe den Leidenschaften." „Denn sie sind nicht leere Phantome, sie sind Töchter der Wahrheit. Sein Werk ist das Drama des Lebens, das vor unseren Augen gespielt wird (*the great Drama of Life acted in our View*)."

Ein gut Teil rationalistischer Pragmatismus steckt in dieser Darlegung: der dunkle Knoten des Ursprungs und Wandels vielschichtiger poetischer Kunst soll aufgedröselt werden in einen fortlaufenden Faden planer Vervollkommnung. Aber es sind doch — schwerlich ohne Einfluß Vicos! — schon die ersten richtigen Griffe, und in ihrer tastenden Unbehilflichkeit haben sie Winckelmann, Herder und Friedrich August Wolf zur Meisterung des Problems angeleitet, das gebildete Publikum begierig und empfänglich gemacht für die Entdeckung eines reineren und höheren Bildes Homerischer Kunst und vor allem der aufblühenden deutschen Dichtung ein lockendes Ideal des großen epischen Stils gezeigt, der im lebendigen Vortrag wurzelnd des lyrisch-musikalischen Ausdrucks bedürfe.

Der nächste Schritt auf der Bahn, Poesie und Musik in ihrem neuen Zusammenhang zu begreifen, geschah im Bereich der anderen ältesten Quelle, aus der Addison die Erneuerung des poetischen Stils und die Befreiung vom französischen Klassizismus erhofft hatte. Des Bischofs Lowth 'Vorlesungen über die heilige Poesie der Hebräer', die er seit dem Anfang der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Oxford gehalten hatte, die dort 1753 als lateinisches Buch und nicht lange nachher auch mit reichen Noten von Johann David Michaelis in Deutschland erschienen, brachen den Bann, den die christliche und die jüdische Orthodoxie um das Alte Testament gelegt hatte. Bis dahin galt es der Theologie lediglich als der wörtlich genaue, wahre Ausdruck göttlicher Offenbarung. Nun begründete — nach vereinzelten, wenig wirksamen früheren Versuchen — Lowth zum erstenmal wissenschaftlich eine fundamental entgegengesetzte Auffassung. Er unterwarf diese heiligen alten Schriften dem ästhetischen Gesichtspunkt.

Längst, seit Jahrhunderten hatte das Alte Testament die Phantasie und den Ausdruck zahlloser Dichter aller Völker und Sprachen befruchtet. Jetzt aber erst ward mit vollem Be-

timentalischer Dichtung. Sein Verhältnis zu seinen Vorgängern und Art wie Grad seiner Wirkung bedürfen noch weiterer Untersuchung, die manches aufklären wird. Es scheint mir kaum glaublich, daß er wirklich ein so isoliertes Meteor war, als man nach dem bisherigen Stand unserer historischen Kenntnis annehmen muß, wenig wahrscheinlich, daß erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts sein Einfluß in Deutschland bemerkbar werden sollte.

In England vollzieht sich nach der Restauration, die den nationalen Stil Shakespeares und Miltons durch den französischen Klassizismus überflutet und aufgelöst hatte, die folgenreiche Reaktion des germanischen Geistes. Ein neues Ideal des Natürlichlebendigen, ein neues Ideal der künstlerischen Form, des Stils und der Sprache der Poesie steigt hier auf, das nach Frankreich und Deutschland hinüberleuchtet und dort schlummernde Keime weckt[1]). Vor diesem neuen Horizont des literarischen Geschmacks sinken die bisherigen Götter, Dryden und Pope, mit ihrem Dichten und ihrer Lehre, langsam in die Tiefe.

Addison findet bei Shakespeare, Milton, in den altenglischen Balladen, in den Psalmen, im Homer, in den Liedern und Weisen lebender, sogenannter wilder Naturvölker, vor allem auch in der modernen Redeweise des Alltags eine poetische Diktion, die sich von der Sprache des Klassizismus fern hält: die Sprache der Leidenschaft, wie er sie nennt. An ihr entdeckt er einen eigenen Tonfall, eigene Wortstellung, einen eigenen Wortschatz, verschieden von dem Schema der überkommenen Rhetorik und Grammatik. Dieser ursprünglichere, nicht regulierte poetische Stil der Leidenschaft nähert sich der Musik, und der rückblickenden und umblickenden Beobachtung enthüllt sich allerorten ein tief begründeter, innerer Zusammenhang einfältiger und echter Poesie und Musik.

In Schottland, wo die Fühlung mit dem alten heidnischen Balladensang am innigsten war, öffnet vertiefte Betrachtung der Epen Homers einen fruchtbaren Einblick in ungeahnte Fülle und Lebendigkeit hellenischer Urpoesie. Thomas

[1]) Es ist hier nicht der Ort, auszuführen, was mir vor Jahren klar wurde: Parallelismus und Zusammenhang zwischen dem Kampf um den Begriff und die Festsetzung der Literatursprache in England und Deutschland.

Blackwell, Professor der griechischen Sprache in Aberdeen, veröffentlichte 1735 eine Untersuchung über Leben und Schriften Homers. Das Buch, *dem Bodmer 1743 ein ausführliches Referat widmete (Sammlung Critischer usw. Schriften, 7. Stück, S. 3—24),* hat Herders Auffassung des Homer und des altgriechischen Epos entscheidend beeinflußt und wurde von ihm schon in seinen frühesten Königsberger und Rigaischen Arbeiten, in. der 'Abhandlung über die Ode' und dem 'Versuch einer Geschichte der Dichtkunst' benutzt. Noch im Jahre 1776 übersetzte es der Schöpfer des epischen Stils deutscher Homerischer Dichtung, Johann Heinrich Voß[1]). Herders Aufsatz in den Schillerschen Horen von 1795 'Homer ein Günstling der Zeit', den Wolf als eine dilettantische Aneignung und Verwässerung der neuen philologischen Erkenntnisse seiner 'Prolegomena' so gröblich anschnarchte, umschreibt nur den Grundgedanken Blackwells, und noch im fünften Buch der 'Adrastea' rühmt Herder dankbar als den fruchtbaren Kern der Untersuchung des schottischen Professors, daß er uns Homer „in der Zeit der Sänger, der Aöden, entfernt von unserer schriftstellenden Poeterei festgesetzt habe".

Die Dichtung Homers will Blackwell begreifen als Produkt der Sitten eines primitiven Zeitalters, das eben aus Barbarei in die Anfänge der Kultur eintritt, und des Lebens eines armen, blinden, wandernden Sängers. Den Ursprung der Sprache erblickt er in „gewissen rauhen Tönen, die die nackte wühlende Horde von ungefähr ausstieß, die sie weit stärker hören ließ als wir jetzt unsere Worte, und die sie bei gewissen Leidenschaften

---

[1]) Das Werk wird in allen deutschen Literaturgeschichten, in den Ausgaben Herders, den Herder-Biographien usw. immer nur nach der deutschen Übersetzung zitiert. Und doch ist es für die Abmessung seiner geschichtlichen Wirkung wichtig, das Original zu kennen. Es führt den Titel: *An enquiry into the life and writings of Homer,* und erschien in London 1735: ein prächtig gedruckter Großoktavband mit vielen edel stilisierten Kupfern nach Gravelot, ein schönes Monument des Kampfes wider den französischen Klassizismus. * Bodmer betitelt seine Inhaltswiedergabe des Buches a. a. O. 'Von dem wichtigen Antheil den das Glük beytragen muß, einen Epischen Poeten zu formieren. Nach den Grundsätzen der *Inquiry into the live*' usw. und läßt unmittelbar darauf folgen seinen programmatischen Aufsatz 'Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause' (S. 25—53).

hatte auch er vielfach die alten englischen und schottischen Balladen leise dem Zeitgeschmack adaptiert und arglos mit modernen Kunstleistungen in eine Reihe gestellt. Aber vor jener Ossianischen musikalischen Stimmungsmagie hatte diese Sammlung doch einen großen Vorzug: sie bot echtere primitive, wenn auch in ihren Kern nicht so altertümliche Lyrik, und sie bot Lieder, die zum Teil wirklich noch lebendig waren und wirklich noch gesungen wurden. Ein neues Vorbild der ersehnten Wiedervereinigung von Poesie und Musik, ein neuer Typus dramatischer Lyrik stand hier vor aller Augen. Ja, nicht wenige dieser Balladen in ihrer rein dialogischen Form, wie z. B. die berühmte Ballade 'Edward', wirkten wie Szenen wirklicher Dramen und gaben für die Suche nach dem tragischen Stil einen Ausblick auf ein neues Ziel. Diese echteste, erschütternde Sprache der Leidenschaft und menschlicher Handlung — mußte sie nicht irgendwie der Tragödie, deren ideale Form es zu gewinnen galt, nutzbar gemacht werden? Oder mit andern Worten: die Einheit von Wort und Ton, die in diesen musikalisch komponierten und begleiteten Balladen tragische Wirkungen erreichte, mußte sie nicht das gesprochene Drama umformen?

Sie hat das wirklich getan: die gesungene Ballade hat in verschiedenartiger Weise die Bühne sich erobert, sie ist eingetreten in das gesungene wie in das rezitierte Drama.

Den Anstoß dazu hatte bereits das von Addison angeregte Balladenstudium gegeben, und zwar zuerst im Bereich des komischen Dramas: 1728 John Gays *Beggars Opera* (Vagabundenoper). In diesem dramatisierten Bänkelsängerlied hatte das ästhetische Interesse für volkstümliche Kunst in seiner Reaktion gegen die höfische Standeskunst eine satirisch-burleske Wendung genommen, wie so oft in analogen Fällen — man denke an Neidharts von Reuenthal höfische Dorfpoesie im 13., an Gongoras spanische und Moncrifs französische Romanzen im 16. und 17. Jahrhundert. Die Parodie richtet sich hier gegen die große italienische Oper: an der Stelle des gesungenen Rezitativs erscheint hier gesprochene Prosa, an Stelle der kunstmäßigen Dacapo-Arie der Bänkelsang, die Form des volkstümlichen Liedes, der Ballade, mit ihrer ungezierten Melodie. Dazu gesellen sich lustige Chöre mit Tanz.

Es war ein neuer dramatischer Typus, der mit ungeheuerem Erfolg auftrat und in Übersetzungen sowie zahlreichen Nachahmungen über Europa sich rasch verbreitete. Das Satirische und Burleske daran ließ sich leicht veredeln oder abstreifen, und dann entstand eine neue Art des musikalischen Dramas: das deutsche Singspiel in seinen verschiedenen Varianten von Christian Felix Weiße bis zu Goethe und Lortzing, worüber ich noch später sprechen werde.

Homer erschien jener Zeit, die nach einem vom Regelkram der Korrektheit entlasteten Kunstideal sich sehnte, seit Addison und Blackwell als der Typus des ursprünglichen Dichters der menschlichen Leidenschaft, dessen einzige Führerin die Natur war. Nun kam das Schlagwort von den 'Originalwerken', von dem 'Originalgenie' auf. Und bezeichnend genug, der Dichter gab es aus in einer wirkungsvollen Schrift, der wie kein anderer Dichter dieser gefühlstrunkenen Zeit in die religiösen und metaphysischen Abgründe des einsamen, selbstquälerischen, weltentrückten Gefühls hinabgestiegen war und mit einer dem heutigen Menschen geradezu Entsetzen einflößenden Inbrunst der Melancholie die angsterfüllte Ohnmacht der Menschenseele aussprach, die in dem Dunkel der unendlichen Nichtigkeit des Alls seufzervoll auf die göttliche Erlösung harrt: Young, der Schöpfer der 'Nachtgedanken'.

In Blackwells Spuren weiterschreitend, überträgt dann diesen neuen Begriff des Originalgenies, indem er ihn aus den Ossianischen Dichtungen mit einer neuen Vorstellung des episch-lyrischen Naturgesanges erfüllt, 1769 Robert Wood mit strenger Durchführung auf Homer. „Adlersflug eines Genies, das die Spur eines Genies aus dem Altertum ausspäht, Anmerkungen und Betrachtungen über den Homer von einem Mann, welcher auf der Stelle gewesen ist, wo Homer sang" — so feierte 1770 Heynes, des ersten damaligen deutschen Philologen, Rezension diesen *Essay on the original genius of Homer.*

Als daher kurz danach (1773) eine deutsche Übersetzung von Michaelis erschien, schlug sie in den vorwärts drängenden Kreisen Klopstocks und Herders, vor allem auch unter dem jungen Genievolk, das sich um Goethe scharte, zündend ein.

wußtsein theoretisch erwiesen, daß diese göttliche Offenbarung Poesie sei, menschliche Poesie, in den Formen und nach den Gesetzen profaner Kunst. Und zwar — das schien natürlich zunächst außer Frage — ehrwürdigste, älteste, primitivste Poesie des menschlichen Geschlechtes. Wo man bisher nur auf den Gedanken, auf den religiösen Inhalt geachtet hatte, da enthüllte Lowth das künstlerische Maß, die sinnliche Schönheit, die menschliche Leidenschaft und Bewegung gebundener Rede. Aus den scheinbar ungeordneten, formlosen Massen prosaischer Erzählung oder Paränese schälten sich nun die poetischen Gattungen der Lyrik, des Dramas, der Epik, also etwa Elegie, Ode, Hymnus, Epithalamium (Hoheslied), eine hohe metrische und stilistische Kunst, der Enthusiasmus und die vielfältige phantasievolle Parabolik, die den Gedichten der großen antiken und modernen weltlichen Poeten verwandt waren.

Diese metrische Poesie aber des Alten Testaments, das erwies Lowth, bestand in einer Symmetrie und Responsion der Satzglieder, dem sogenannten 'Parallelismus membrorum', der in seinen drei Typen (synonym, antithetisch, synthetisch) musikalischen Ursprung hatte und anscheinend auf die durch reichliche Zeugnisse der Bibel selbst gesicherten chorischen Wechselgesänge der jüdischen Frauen und Männer zurückging. Die lyrische Poesie der Propheten, der Siegeshymnus der Deborah, die dramatische Poesie des Hiob und des Hohen Liedes erschienen so als Beispiele einer uralten ursprünglichen Verbindung von Dichtung und Gesang im Wechsel von monodischer und chorischer Form.

Es war ein Satz von unberechenbarer Tragweite und Kraft der Anregung, wenn Lowth in seiner dreißigsten Vorlesung erklärte, der Jungfrauenchor, der die Verse des Hohenliedes sang, stimme in wunderbarer Weise überein mit dem tragischen Chor des griechischen Dramas.

Und schon versuchte man, die Sprache der Poesie zu verjüngen durch Rückkehr zu ihrem Originalcharakter, zu ihren primitiven Kräften, zu ihrem Elementarzustand, in dem sie ganz natürlicher Ausdruck der Leidenschaft war. Überall, wo man diesen zu finden glaubte, sah man ihn gebunden an die Musik. In den ursprünglicheren Zeiten des Mittelalters und in den unteren Bevölkerungsschichten, die auch gegenwärtig

diesen Zeiten nahe geblieben sind, erscheint Lied, Gesang und Tanz noch als Einheit. Ein ungeahnter Strom poetischer Bildkraft und Klangfülle rauscht jetzt empor in alten britischen Gesängen, die man sammelte, erneute, übersetzte und nachbildete. Altirische Lieder des Mittelalters von Fingal und anderen Helden gab der Schotte Macpherson in freier Umdichtung heraus als Übersetzung von Bruchstücken schottischer Dichtung in gälischer Sprache unter dem Namen des Dichters Ossian aus dem dritten Jahrhundert. Die beispiellose Wirkung des Werkes war nur möglich, weil es nicht eine willkürliche Fälschung bot, wie man jetzt im großen Publikum meist annimmt, sondern die geniale Neuschöpfung echter alter volkstümlicher Heldenepik im Geiste des künstlerischen Ideals, dessen das Zeitalter bedurfte und das es zunächst allein vertrug. Heroischer Stil, aber nicht im Schema des von Vergil abgeleiteten italienisch-französischen Kunstepos, auch nicht in der sonnigen Fülle und Plastik Ariosts. Vielmehr Heldenbilder in lyrisch-dramatischer Vergegenwärtigung, eingetaucht in das subjektive Element eines tief elegischen Gefühls, einer unersättlichen Schwärmerei für die kontrastvollen Reize der großartigen nordischen Landschaft und allen Zauber ihrer wechselnden Beleuchtung. In dieser poetischen Prosa eine Bewegung der Form, die frei von aller Gemessenheit des epischen Verses, sei es des Hexameters oder des Alexandriners, leisesten Regungen der Seele zu folgen scheint und nicht plastisch, sondern malerisch, musikalisch sein will. Das Geheimnis der berauschenden Macht dieser Ossianischen Verse war das lyrisch-musikalische Fluidum, das sie ausstrahlten. Die ahnungsvollen Schauer der menschlichen Seele, die im All der tönenden atmenden Natur, im Lichte des Mondes und in den schimmernden schwebenden Nebeln des Meeres sich verlor, ihre Vergänglichkeit und ihre Einheit mit der Vorzeit, mit dem Weltgeist sehnsüchtig-schmerzlich empfand, strömten hier in wundersam ergreifenden Rhythmen frei dahin und schienen, selbst Melodie und harmonischer Klang, aus der Stimmung des gesprochenen Wortes notwendig emporzuwachsen in den gesteigerten Laut des Gesanges, schienen nach der vollen musikalischen Ergänzung zu rufen.

Und nun kamen, fast gleichzeitg, die 'Überreste alter englischer Dichtung' des Bischofs Thomas Percy. Zwar

Poesie und Musik und Tanz, das zeigt die altgriechische Tragödie, das zeigen die Tanzlieder und Gesänge aller wilden Naturvölker, das zeigt der sichtbare Verfall der Kunst, der eintrat, als die Schwestern sich trennten und auf eigene Hand lebten, als die Arienoper aufkam, die absolute Instrumentalmusik, die ungesungene, literarische Poesie. Rettung und Erneuerung kann nur die Wiedervereinigung bringen. Er erwartet sie von der geistlichen Ode und legt als Muster eine solche vor, die Sauls Geschichte zum Inhalt hat. Eine Mischung dramatischer und lyrischer Elemente mit reicher Beteiligung des Chors.

Es schwebte ihm dabei das von ihm hoch gerühmte dramatische Oratorium Händels mit der wuchtigen Größe seiner Chöre vor, desselben Händel, der von der italienischen *Opera seria* ausgegangen war und in ihr auf deutschem Boden große Triumphe gefeiert hatte, der dann die volle Freiheit und höchste Entfaltung seines musikalischen Schaffens als Komponist des geistlichen Chordramas in England erst erlangte, dort also, wo gerade damals die Reaktion gegen die französisch-klassizistische Worttragödie und gegen die große klassizistische Oper eine neue höhere, ursprüngliche Kunst erstrebte in der Annäherung und wechselseitigen Bereicherung von Poesie und Musik, wo durch Addison, Blackwell und Lowth der Begriff der poetischen Bedeutung des Chors neu entdeckt ward. In diesem England errang Händel die mächtigsten Siege seiner geistlichen Chorkunst, die jene neue Lehre von dem ursprünglichen dramatischen, chorischen Charakter der alttestamentlichen Poesie zu bestätigen schienen. In diesem England, von wo die Mahnung 'Zurück zur Musik!' zuerst erscholl als Kampfruf wider den erstarrenden Klassizismus und für die Reform der dichterischen Sprache, fand Händel, nachdem er lange wie Bach Texte mittelmäßigster Skribenten hatte komponieren müssen, endlich für seinen 'Samson' in dem bearbeiteten Chordrama Miltons eine seines Genies würdige poetische Unterlage. In alledem und in diesem Zusammentreffen der Namen Milton, Händel, Brown, Herder liegt eine wunderbare Symbolik, deren Bedeutung tiefer reicht als der bloße Zufall.

Browns Buch selbst, das heute vergessen ist, machte seinerzeit berechtigtes Aufsehen. Es rief scharfe Kritiken und Gegenschriften hervor, der Verfasser antwortete nicht minder heftig, gab sein Werk auch etwas verändert neu heraus

mit dem umfassenden Titel: 'Geschichte von dem Ursprung und Fortschritt der Poesie' (1764). Übersetzungen ins Französische und ins Deutsche (1769 von Eschenburg) führten seine Gedanken in die europäische Bewegung, die das Problem der Grenzen und der Einheit von Musik und Poesie erregt hatte.

Über dieses Problem ward nun auch in Italien und Frankreich eifrigst verhandelt. Aber die künstlerischen Entscheidungen fielen in Deutschland.

IV.

Klopstocks unsterbliche Schöpfung ist die poetische Sprache, die er der deutschen Poesie gewann. Niemals läßt sich solch kompliziertes künstlerisches Gebilde durch ein einziges Stichwort charakterisieren. Aber will man im Anschluß an den Sprachgebrauch ihres Urhebers und seiner Zeit die Hauptsache bezeichnen, so darf man sie wohl die Sprache der 'Empfindung' (d. h. des sinnlich fühlbaren Eindrucks) nennen.

Gewiß hatte Klopstock aus der durch italienische und englische Theorie und Dichtung angeregten Lehre der Schweizer Bodmer und Breitinger und des Begründers der deutschen Ästhetik und Vorläufers von Kant, des Frankfurter Philosophieprofessors Baumgarten, den Anstoß empfangen, in der poetischen Darstellung die Macht der Phantasie zu entfalten. Gewiß wirken in seiner Sprache starke Elemente, die sie der Phantasie verdankt, und die des Lesers oder Hörers Phantasie anregen: z. B. die massenhaften Worte für Licht-, Farben- und Tonerscheinungen der Natur sowie für die Laute, Bewegungen, Mienen und Gebärden, die die menschlichen Empfindungen begleiten. Aber darin zeigt sich noch nicht die eigentliche Natur dieser Sprache.

Addison hatte nach dem Vorgang von Bacon, Hobbes, Muratori die Einbildungskraft als das besondere geistige Vermögen proklamiert, aus dem die Poesie hervorgehe. Baumgarten prägte dann den lange als Dogma geltenden Satz: 'Das Gedicht ist eine vollkommene, sinnliche Rede'. Aber mit Recht hat Heinrich von Stein in seinem schönen und tiefen Buch über die Entstehung der neueren Ästhetik (Stuttgart 1886) — die Ermutigung zu diesem Buch bleibt stets ein hohes Verdienst des Scharfblicks und der mannhaften Gerechtigkeit

„Homer fand die griechische Sprache schon über die Kindheit hinaus und merklich verbessert; jedoch hatte hierzu die Schreibkunst noch nichts beigetragen; sie war noch bloß eine Sprache für das Ohr, und das in einem Klima, wo die Ideen feurig und die Organe der Sprache der genauesten und feinsten Artikulation fähig sind; sie war daher recht für die damals genau verbundene Poesie und Musik gemacht." Darum „war Simplizität und Deutlichkeit auch unentbehrlicher als jetzt. Lange voneinander abhängige Perioden wurden nicht eher erfunden, als bis Schreiben mehr Kunst ward". „Wiederholungen (die man dem Homer so sehr vorgeworfen hat) waren nicht allein natürlicher, sie waren auch weniger merklich." „Es kam mehr auf Aktion, Aussprache und Ton an, und alle Poesie war dramatisch." Die natürliche Sprache besteht nicht bloß aus den Lauten der Sprachorgane, sondern auch „aus Stimme, Miene, Aktion des Leibes". Hätte uns nicht unsere gesellschaftliche Bestimmung eine bequemere Methode der Mitteilung, die durch bloßes Sprechen, anerzogen, „so würden vielleicht die simpeln Töne der Natur nebst den mannigfaltigen Modulationen, die jetzt zur Musik gehören, im gemeinen Leben gebraucht werden, wovon sich etwas bei den Chinesen finden soll. Sprechen und singen würden dann wenig verschieden sein." Dann würde auch die natürliche Beredsamkeit des Gesichts, die stumme Sprache der Gebärden und Leibesbewegungen einen großen Anteil an unseren Unterredungen haben. Allein wenn auch diese Sprache der Natur jetzt „fast ganz aus dem gemeinen Leben verbannt ist, so hat sie doch ihre Stärke in der Dichtkunst nicht verloren, wo die künstliche Sprache (d. h. die bloße Wortsprache!), hätte sie auch den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht, doch gegen den feurigen Ausdruck der Natur immer nur kalte und matte Umschreibung bleibt."

Ein Wort Miltons gewann in jenen Tagen auf englischem Boden und dann nicht minder in Frankreich, in Deutschland bedeutsamen Sinn:

> Glücklich Sirenenpaar, Musik und Wort!
> Himmelgeborne Schwestern, Zwillinge
> Der reinsten Freude, tanzend Hand in Hand,
> Wird euer Gang und Klang und Gotteswort
> Dreifach belebender.

Milton war eines tüchtigen Musikers und Komponisten Sohn, selbst musikkundig und Orgelspieler. In seinem großen Epos bricht oft ein lyrisch hymnenartiger Stil durch. Und er selbst hat am Schlusse seines Lebens auch die wirkliche Vereinigung der beiden Zwillingsschwestern, die jene Verse preisen, in die poetische Tat umgesetzt. Sein *Samson Agonistes* ist ein Versuch, das antike Drama zu erneuern, und nach dem Vorgang Georg Peeles in 'David und Bethsabe' führt er darin auch den antiken Chor ein. Im Gegensatz zu der herrschenden französischen Renaissancetragödie fühlt sich seine innerlich musikalische, lyrische Natur getrieben, dem tragischen Stil durch chorischen Gesang mit instrumentaler Begleitung einen starken ausströmenden lyrischen Charakter zu verleihen und so die höchste Kunstwirkung zu erstreben, die das altgriechische Vorbild von ihm forderte. Miltons oben angeführtes Bekenntnis über das dreifach belebende Zusammenwirken von Musik, Wort und Tanz eignete sich Herder zustimmend an, als er im zweiten Teil seines Buches 'Vom Geist der hebräischen Poesie' anhangsweise zur Erläuterung des Liedes der Deborah die 'Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange' behandelt, und er stützt sich dabei auf die Hypothese eines merkwürdigen englischen Buches.

Im Jahre 1763, also bereits nach den ersten Ossianveröffentlichungen Macphersons, aber noch vor Woods Essai, war in London erschienen des Dr. John Brown 'Erörterung des Ursprungs, der Vereinigung und Macht, der Fortschritte, Trennung und Verderbnis der Poesie und der Musik'[1]). Es ist ein wunderliches Gemisch aus rationalistisch gewaltsamer Geschichtskonstruktion, willkürlichem Zurechtstutzen der Kunst und aus tiefsten universellsten Blicken in Genesis und älteste Entwicklung aller Kunst. Halb sensualistische Aufklärung mit befehlshaberischem Dogmatismus, halb liebevolle Versenkung in die geheime Natur der Musik und Poesie. Aber es überwiegt durchaus der geschichtliche, beobachtende, moderne Bestandteil.

Brown lehrt hier das folgende: die echte und eigentliche ursprüngliche Kunst bestand und besteht in der Einheit von

[1]) A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music. Written by Dr. Brown. London 1763.

des Wollens. Die Engländer hatten ihren Shakespeare und Milton, die Italiener ihren Dante, Petrarca und Tasso. Den Deutschen fehlte in ihrem Bewußtsein ein gleicher Weltdichter, der mit jenen dem überragenden Bilde Homers hätte an die Seite treten dürfen. Klopstock fühlte sich berufen, der nationalen Ehre diesen Dichter zu geben in seiner Person, in seinem Werk. Nur religiöse Erweckung konnte in dem Vierundzwanzigjährigen solchen Mut und solches Selbstbewußtsein entzünden und dann lange Jahre in Glut erhalten. Nur indem er die Wunder Gottes, indem er die Erlösungstat des Messias verherrlichte und sein Dichten als Gefäß göttlicher Gnade fühlte, vermochte er, selbst die Rolle des Messias der deutschen Poesie zu übernehmen und durchzuführen. Eine Rolle, die nun ganz und in tiefstem, in völlig neuem Sinne Ernst machen wollte mit der alten These, daß der Poet ein Macher, d. h. ein Schöpfer sei, der ein zweiter Gott eine neue Welt schaffe. Man kann die Briefe Klopstocks und seiner Freunde aus jenen Jahren der Anfänge des 'Messias', man kann manche literarische Äußerung und manchen Vers des jungen Klopstock ohne Lachen, ja ohne Ekel nicht lesen, wenn man sich nicht fortgesetzt ganz lebendig vor Augen stellt: hier spricht und schreibt und dichtet einer von den erweckten Stillen, den die große Liebe Gottes überschattet, der in sich das Licht himmlischer Kräfte leuchten fühlt, den deshalb äußerlich jene 'stille Majestät' umgibt, die man schon an dem jungen Klopstock in Schulpforte bewunderte, der in dem Irdischen nur den Abglanz höherer, übersinnlicher Vollkommenheit empfindet, dem das Leben ein schwermutsvoller Aufstieg ist zu besseren Welten, der „die Träne des Christen rinnen zu sehen und in die Zukunft nach der himmlischen Träne zu blicken" für seine höchste Belohnung hält, der sich 'die Flamme, die heilige Flamme, zur Leiterin erkor'. Klopstocks gesamte Poesie ist der genialische, in die Sphäre des Künstlerischen hineindrängende Pietismus.

Aber dieser Dichter, der da, wo er als Künstler lebt, redet, schafft, der reine Tor war, während in ihm freilich auch ein gesunder, handfester, sinnenfroher Mensch steckte, war in Wirklichkeit nicht der Messias der deutschen Dichtung. Er war nur ihr Johannes. Der echte Messias, der sie im Geist der Wahrheit, des Lebens, der Schönheit erneuerte, hieß Goethe.

Die Johannesnatur Klopstocks verrät sich in dem unermüdlichen Tasten und Suchen seiner Kunst, in dem beständigen Reflektieren über die Form und die Gesetze der Poesie, in dem unaufhörlichen Korrigieren und Umdichten seiner Werke. Aber der Theoretiker Klopstock steht nicht hoch. Und an seinen ästhetischen Schriften soll man Klopstocks künstlerische Tat nicht messen.

Klopstocks poetischer Vorstellungs- und Empfindungskreis scheint zunächst dem pietistischen Kirchenlied des Grafen von Zinzendorf verwandt. Das überströmende religiöse Gefühl, die innig hingegebene Andacht, die schwärmerische Weihe des Ausdrucks, die tränenvolle Zärtlichkeit und Weichheit, das kindlich Anschmiegsame und Zutrauliche dieser Frömmigkeit, die sich eins fühlt mit dem göttlichen Vater und doch vor ihm erschauert, haben schon die zeitgenössischen Gegner, die Gottschedianer aus Herrnhutischen Einflüssen ableiten wollen. Aber es sind reichere Quellen, aus denen Klopstocks poetischer Stil sich Motive und Farben holt: Homer und Vergil, Milton, Young, das Alte Testament.

Erfüllt von dem werdenden neuen Ideal natürlicher Kunst, das in der Zeit arbeitete, will Klopstock eine neue Form sich schaffen, die durch das Ohr lebendiges Gefühl erwecken soll. Denn Homer ist ihm gleich Blackwell ein Sänger. Die neue Form soll ein neuer, beseelter Klang sein: also eine neue Sprache, eine neue Metrik. Aus dem Innern des Kunstwerkes, aus der eigenen bewegten Seele will er diese neue Form schaffen. Sie soll poetisch sein, d. h. sie soll 'harmonisch' und 'klingend' sein. Sie soll sich vor allem von der verstandesmäßigen Prosa, aber doch auch von der sublimen oder graziösen Manier des französischen Versstils entfernen. Sie soll anders, von Grund aus anders sein als sie der deutsche Klassizismus seit Opitz und seit dem Boileau-Schüler Gottsched kannte. Zunächst galt es, sich zu befreien von dem Zwang des klappernden Sprechverses, der jambisch, selten trochäisch, mit regelmäßigem Wechsel von Hebungs- und Senkungssilbe matt dahinfloß. Weg also mit dem Reim, diesem leeren Ornament! Weg mit dem Verbot zweisilbiger Senkung! Weg mit dem eintönigen Gleichmaß des Rhythmus! Weg vor allen Dingen mit dem abgezirkelten, zweischenkligen Alexandriner, der verderblichen Quelle ewiger spitzer Antithesen nach Schillers treffender Bezeichnung.

Wilhelm Diltheys! — als den eigentlichen Sinn dieser uns fremdartigen Terminologie, die auch von den Zeitgenossen vielfach mißverstanden oder verdreht ward, die Beziehung auf das Gefühl hervorgehoben. Die Affekte zu erregen, das ist nach Baumgartens Meinung das Poetische. Und er sucht dies demgemäß in einem lebhaft empfundenen Vortrag. Er verlangt von diesem Poetischen 'Klarheit', d. h.: es soll eindrucksvoll sein.

Auch der Franzose Dubos hatte schon vorher in seinen 'Kritischen Reflexionen über die Poesie und die Malerei', die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts und bis auf Lessing die ästhetischen Anschauungen sehr stark beeinflußt haben, die ästhetische Befriedigung definiert als Erregung des menschlichen Gemüts durch die Nachbildung menschlicher Leidenschaften und den poetischen Stil im Ausdruck von Empfindungen, das Wesen des Genies im Pathetischen erblickt. Nun lehrt zwar Baumgarten, die Poesie drücke Empfindung aus, indem sie Bilder, Anschauungen gibt, oder nach seiner Terminologie: 'durch anschauende Erkenntnis'. Aber diese Bilder, diese Anschauungen sind ihm eben durchaus noch nicht der Zweck, wie der späteren Ästhetik von Lessing bis Vischer, sondern nur Mittel zum Zweck. Auch Bodmer und Breitinger räumen überall neben der Einbildungskraft der Leidenschaft und der Begeisterung im Schaffen des Dichters die entscheidende Stellung ein. Den Vorzug des Dichters vor dem Maler findet Bodmer darin, daß jener das Gemütsinnere zu schildern vermag. Die Leidenschaften verlangen zu ihrem Ausdruck eine eigene Sprache. „Der Schreiber schreibe niemals als [dann,] wenn er selbst von denen Regungen gerührt wird, die er in den Lesern erregen will." „Der poetische Enthusiasmus ist die starke Leidenschaft, womit das ganze Gemüt von seinem Gegenstand eingenommen ist." Allerdings soll nach Bodmer die Einbildungskraft dem Dichter helfen, in sich diesen Enthusiasmus hervorzurufen, und für den Ausdruck einzelner Stimmungen und Leidenschaften durch mimische Gebärden und Mienen gibt er förmlich eine Anleitung. Doch ist ihm wie Breitinger die Erregung des Gemüts und die 'herzrührende Schreibart' das eigentliche Ziel der Poesie.

Klopstocks poetische Sprache hat ihre Stärke nicht in der Plastik einer lebhaften Phantasie. Die Anschauung, die

sie bietet, ist oft mit Schleiern verhüllt. Der Dichter scheint in einer Traumwelt zu wandeln und so Baumgartens Bezeichnung wahr zu machen, der die Gebilde der dichterischen Phantasie 'Träume der Wachenden' nannte. Man rufe sich noch einmal Schillers Charakteristik ins Gedächtnis zurück, die allerdings beherrscht ist von der anfechtbaren Lessingschen Theorie, daß alle ästhetischen Wirkungen auf Anschaulichkeit, auf der Vorstellbarkeit als sinnliches Bild beruhen. Mit Recht nennt er die Messiade 'viel zu formlos für die Einbildungskraft'. Er denkt dabei zunächst an die Figuren und Situationen des Gedichts, aber das Urteil gilt in erheblichem Grade doch auch von der Sprache, von den Epitheten, den Gleichnissen, dem Satzbau: überall ist 'für die Phantasie keine feste Grenze gesetzt', und „alle Gefühle, die er so innig und mächtig zu erregen weiß, strömen aus übersinnlichen Quellen hervor". In der Tat aber bringt anderseits diese Sprache 'Kraft, Schwung, Tiefe des Ausdrucks', in der Tat erregt sie bei dem Leser 'immerwährende Spannung des Gemüts'. Und gewiß trifft Schillers Wort, daß Klopstocks Sphäre immer das Ideenreich sei, und er alles, was er bearbeitet, ins Unendliche hinüberzuführen wisse.

Einen musikalischen Dichter nennt Schiller Klosptock, eine herrliche Schöpfung in musikalisch poetischer Rücksicht seine Messiade, weil seine Poesie wie die Tonkunst bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beschränken. Erregung eines Gemütszustandes ist auch der Hauptzweck der poetischen Sprache Klopstocks. Und musikalisch ist sie nicht nur durch ihre materiellen musikalischen Elemente, durch ihren Rhythmus, ihre Wortstellung, den Klang ihrer nachdrucks- und bedeutungsvollen Worte und Silben, sondern durch ihre innere Musik: durch die Stimmung, die sie enthält und im Hörer hervorruft.

Klopstock ist einer der großen Befreier der Kunst aus den Banden des Intellektualismus. Aber als er auftrat, war die Weltbewegung, die dem Ästhetischen sein eigenes Recht gab und es löste vom Dienst der Rhetorik und der höfischen Kultur, noch in vollem Gang. Als Sohn einer unermüdlich strebenden, einer grenzenlos fordernden, einer schwärmerisch erregten Epoche, die nach der Ausbildung eines rein menschlichen Lebensideals rang, war in ihm Können und Schaffen Ausfluß

Abseits von der klassizistischen Literaturströmung hatte sich im Dienst der Musik trotz der Reform der Opitzschen Schule, trotz dem zornigen Eifern der Klassizisten, vor allem Gottscheds, eine Praxis freierer deutscher Rhythmik erhalten: in den poetischen Texten für die Rezitative der Opern und Kantaten, für die mehrstimmigen Madrigale. Hier waren immer Daktylen und Anapäste geduldet und seit den Tagen, wo Buchner für Heinrich Schützens Komposition das Ballet 'Orpheus' dichtete, geschätzt als dem musikalischen Takt zumal für Finales trefflich geeignet. Opitz selbst hatte in seiner als Operntext gedichteten 'Judith' zwar nur gereimte Verse durchaus mit jambischem Rhythmus angewendet, aber ihnen wechselnde Länge nach Art der musikalischen Arien gegeben. Die spielerische Dramaturgie des Harsdörfferschen Nürnberger Poetischen Trichters tat sich vollends überhaupt etwas zugute darauf, daß Musik und Poesie ineinanderfließen, daß Oper und Drama sich formell beeinflussen, daß „der Poet auch verstehe, den Schauplatz auszuzieren und die Musik anzustellen". Dann hat des sonst auf plane Nüchternheit bedachten Christian Weise Poetik Strophen und Versarten verschiedener Länge ohne Reime als 'madrigale Ode' anerkannt: jene Kantatendichtung, die durchaus der Musik, Chören und Rezitativen angepaßt ist. Vor allem aber hatte dort, wo die deutsche Oper seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ihren ersten ständigen Sitz gefunden hatte, in Hamburg, der bedeutendsten Musikstadt Deutschlands in jener Zeit, der Gebrauch rhythmisch freierer, ungleichartiger, reimloser Verse nach dem Vorbild der Opernrezitative und Kantaten sich eingebürgert: besonders hat Brockes, dessen deutsche Passion Keiser, Telemann und Händel komponierten, sich in solch freierer dramatischer Lyrik nach musikalischem Muster versucht; aber auch andere Hamburger Dichter taten das gleiche.

Klopstock griff für das Epos nicht zum Blankvers Miltons, so nahe ihm dieser damals durch mancherlei Vorgänger, namentlich durch Bodmers Übersetzung der Jahreszeiten von Thomson (1745), gerückt war. Er wählte den Hexameter der Alten, also einen Vers, dessen musikalisches Prinzip der deutschen Sprache fremd war. Aber er sucht ihn national zu gestalten, aus dem Banne des antiken metrischen Schemas zu lösen und der wirklich deutschen Prosodie anzupassen. In

allen späteren Ausgaben des Messias, die ebensoviel Fortschritte der metrischen Kunst repräsentieren, bleibt er, sein Werk fortführend oder bearbeitend, stets emsig beflissen auf dem Wege der Eindeutschung, der Umwandlung des quantitierenden Verses in ein metrisches Gebilde deutschen Tonfalles. Er zuerst hat die Tonabstufung der deutschen betonten Silben, die Bedeutung des Nebentones, die Beziehungen zwischen Tongewicht und Tonlänge bemerkt, gefühlt und in der dichterischen Praxis meist glücklich verwertet. Freilich leiden seine theoretischen Erörterungen darüber an Unklarheit und schrullenhafter Terminologie und zeigen, daß er den antikisierenden metrischen Vorurteilen nicht ganz sich zu entwinden vermochte.

Das eine aber muß man auch seinem Messiasvers zugestehen: er ist von vornherein für den Vortrag gedichtet, und immer besser gelingt es der unverdrossenen feilenden Umarbeitung des Dichters, ihm den natürlichen Ton des deutschen Satzakzentes zu gewinnen.

Die Hauptsache indessen bleibt: in diesem Epos von des Menschen Erlösung lebt eine unerhörte Fülle tönender Lyrik, lebendigen seelischen Ausdrucks. Sechs Jahre, nachdem in England der 'Messias' des deutschen, an der Kirchenmusik des Engländers Purcell geschulten Komponisten Händel in die Welt trat, ward durch die Befruchtung englischen Geistes, englischer Poesie und Kritik der deutsche 'Messias', ein poetisches Oratorium geboren.

Auf den Reim zu verzichten, dafür hatten manche Vorgänger Klopstocks bereits eindrucksvolle Beispiele gegeben. Er hatte Miltons 'Verlorenes Paradies' in Schulpforte zuerst aus einer holprigen deutschen Übersetzung von 1682 kennen gelernt, die den Blankvers des Originals nachzuahmen strebte. Er hatte in Pyras und Langes 'Freundschaftlichen Liedern' einen poetischen Stil der Erhabenheit wahrgenommen, der, um dem Prosaischen zu entgehen, vielfach den Reim meidet, und er hatte natürlich auch die theoretische Begründung dieses Standpunktes durch Georg Friedrich Meier gelesen.

Für die Lyrik, die Sphäre, in der sein echtestes Können sich entfaltet, wählt er die Horazische Odenform und das elegische Distichon, also reimlose sangbare Strophen. Aber er bildet das antike Vorbild strenger nach als Pyra und Lange, als die Anakreontiker Uz und Gleim es je versucht hatten. Und im Streben

nach Mannigfaltigkeit des Gefühlsausdrucks wagt er dennoch wieder selbständige Neuerungen, erfindet er eigene Odenformen.

Das Urteil über Klopstocks antike Metrik ist noch nicht gesprochen. Die modernen gelehrten Metriker heben ihre Schwächen gern hervor. Aber eins dürfte allgemein zugestanden werden: diese metrischen Gebilde in deutscher Sprache auf antiker Grundlage haben das ganze poetische Ausdrucksvermögen, die musikalische Kraft der deutschen Sprache machtvoll durcheinandergerüttelt und so unberechenbar gesteigert. Sie haben uns endgültig erlöst aus dem rhythmischen Trott des französierenden deutschen Sprechverses. Seine Oden haben durch Bevorzugung des bis dahin gemiedenen trochäischen Rhythmus, durch den Elan des Rhythmuswechsels in derselben Strophe und in demselben Vers, durch die das Versende zugunsten der psychologischen Satzeinheit verwischenden Enjambements, durch Wiedereroberung der längst verlorenen Möglichkeit, daß zwei Hebungen im selben Verse zusammenstoßen, eine neue Blutzirkulation, eine frische Schwungkraft in die deutsche Dichtersprache gebracht. Seine der Antike nachgetönten Verse haben die französische rhetorische Periode, die uns Gottsched beschert hatte an Stelle der Periode des Kanzleistils nach lateinischem, mittelalterlich-humanistischem Typus, endgültig aus unserer Poesie vertrieben.

Sie haben eine neue freie Periode poetisch-musikalischer Sprache mit melodischem Klang und bewegtem Rhythmus geschaffen, in der bedeutsame, nachdrückliche Worte mit starkem Gefühlswert herrschen, die 'Machtworte', dagegen die Formwörter (Konjunktionen, Partikeln, Hilfsverba) zurücktreten, in der ein jugendliches Leben der Seele seinen wechselnden Ausdruck fand. Die deutsche Wortmelodie und die deutsche Satzmelodie hat Klopstock wieder entdeckt und versucht, darauf seine Verse zu bauen. Nicht Versfüße, nicht Versreihen wollte er bilden, sondern rhythmische Einheiten der nach Sinn und Gefühlswert zusammenhängenden Wortgruppen. Diese Einheiten, durch die sein poetischer Stil bestimmt wird, nennt er die eigentlichen Verse, die 'Verse für das Ohr'. So zerlegt er denn z. B. gelegentlich einen Hexameter in vier solche Wortfüße oder Verse für das Ohr.

Freilich diese Verse für das Ohr in Klopstocks Oden verlangten nicht nur den Vortrag, um aus dem Gefühl zu wirken,

das der Dichter in sie hineingelegt hatte, nicht nur den lebendigsten Vortrag. Sie bedurften einer kunstvoll ausgleichenden, einer taktierenden Rezitation, die über die Härten und Ecken des zugrunde gelegten metrischen Schemas, über die dreisilbigen Senkungen und dergleichen geschickt hinweghalf. Sie riefen nach der Kunst, die dies allein vermochte: nach der Musik.

Klopstock hat den Schritt von der Wortlyrik in sangesmäßigen Strophen zu einer Lyrik in ungebundener Form, deren innere Einheit nur musikalisch war, zehn Jahre nach den Anfängen des Messias getan. Als er seine 'Geistlichen Lieder' herausgab (1757), stellt er in der Theorie der Lyrik, die die Vorrede entwickelt, neben sie, die in gereimten Strophen der überlieferten deutschen Art verfaßt sind, und neben den Typus der Oden einen dritten Typus der Lyrik, den auszubilden er für die Zukunft verheißt. Er nennt ihn 'Gesänge'. Er meint die freien Rhythmen: unstrophische, reimlose Verse verschiedener Länge mit wechselnder Behandlung der Senkung und des Auftakts. Das ist die Form, die heute weiteren Kreisen etwa noch aus Klopstocks 'Frühlingsfeier' bekannt ist, oder aus der späteren Hymne 'Der Hügel und der Hain'. Allbekannt und ganz lebendig ist sie uns aber durch Goethes Geniegesänge ('Wanderers Sturmlied', 'Der Wanderer', 'Ganymed', 'An Schwager Kronos' usw.) und aus Heines Nordseebildern.

Schon in einer seiner frühesten Oden ('Auf meine Freunde', in der späteren Umdichtung 'Wingolf') fühlt Klopstock sich getrieben, seine Freunde zu feiern 'in mächtigen Dithyramben', und er fragt sein Lied, ob es 'zu Strophen werden' oder lieber 'ununterwürfig Pindars Gesängen gleich frei aus der schaffenden Seele enttaumeln' wolle. Die neugeschaffene Form der freien Rhythmen erfüllt ihm nun zehn Jahre später diese Sehnsucht nach dem wahren Dithyrambus, d. h. nach dem ihm dunkel vorschwebenden Ideal eines wahren Dionysischen Hymnus, das er gelentlich wohl auch einmal in der Lyrik Pindars verkörpert glaubt.

Aber nicht aus Pindars chorischer Strophik, mit der er 'in Absicht auf den lyrischen Klang nicht zufrieden' war (an Ebert 1764), schöpft er die ersehnte musikalische Umgestaltung seiner Odenpoesie in den freien Seelenvers. Die poetische Rede des Alten Testaments, vor allem die Psalmen geben ihm, was er sucht. Für Motive und Stil war die Poesie Davids, wie

man sie damals nannte, längst vorbildlich gewesen. Pyra, auch Haller hatten die Psalmen in dieser Richtung genugsam benutzt. Aber nun sollte die rhythmisch-musikalische Form des Alten Testaments gewähren, was Horaz und Vergil, Homer und Pindar nicht oder nicht voll gewährt hatten. Nachahmung der Psalmen und dabei doch Original bleiben — das erscheint Klopstock nun als das Höchste.

Ohne Frage ist es die Wirkung der früher (oben S. 132f.) von mir besprochenen begeisterten und gelehrten Nachweise Lowths über die heilige Poesie der Hebräer, die diese Wendung herbeigeführt hat.

Lessing hat die große künstlerische Bedeutung der freien Rhythmen bei ihrem ersten öffentlichen Hervortreten verstanden. Er hat diese Entfesselung der metrischen Form sofort als fruchtbar erkannt. Im 51. Literaturbrief spricht er über den Hymnus Klopstocks 'Dem Allgegenwärtigen' mit hoher Befriedigung feinsinnige Worte. „Die Empfindungen des Dichters scheinen sich von selbst in symmetrische Zeilen geordnet zu haben." Das war allerdings gerade die Entstehung und die Wirkung, die Klopstock diesen Versen zuschreiben wollte. Lessing nennt sie weiter „eigentlich weiter nichts als eine künstliche Prosa, in alle kleinen Teile ihrer Perioden aufgelöst, deren jede man als einen einzelnen Vers eines besonderen Silbenmaßes betrachten kann". Und mit dem Instinkt für die Praxis des Theaters, der ihm eignet, ahnt er sogleich die künftige Rolle dieser Form: er findet sie besonders tauglich für die musikalische Komposition und er empfiehlt sie für das Drama an Stelle der dafür eben in Aufnahme kommenden Prosa. Ähnlich treffend bezeichnet bald danach Hamann 'das freie Gebäude' als Archaismus, welcher die rätselhafte Mechanik der heiligen Poesie bei den Hebräern glücklich nachahmt, und verweist dabei auf Lowths Buch. Mit ironischer Abwehr des von Lessing geprägten Namens 'künstliche Prosa' erklärt er „Herrn Klopstocks prosaische Schreibart für ein Muster klassischer Vollkommenheit, für ein musikalisches Silbenmaß, das einem Sänger, der nicht gemein sein will, zum Feierkleid der lyrischen Dichtkunst am angemessensten sei".

Diese freien Rhythmen scheinen also Lessing und Hamann ein treffliches Gefäß für den tragischen Stil des Dramas, für den hohen Stil einer mit Musik verbundenen Lyrik.

Nicht lange dauerte es, so konnte Klopstock das Ideal des Dithyrambus in seinen freien Rhythmen mit Hilfe neuer poetischer Mächte zu verwirklichen trachten. Schon 1764 lag Macphersons Ossian in einer deutschen Prosaübersetzung ihm vor Augen: ein wirksamer Anreiz, die zwei Jahre zuvor veröffentlichte englische Originaldichtung nun auch seinerseits mit dichterischer Mitempfindung nachzugestalten. Aus dem heute seltenen Buch, dessen Urheber Engelbrecht heißt, spricht in der Tat Macphersons stimmungsvolle Sprache mit einer unmittelbar zwingenden poetischen Kraft. Die deutsche Literatur hatte eben inzwischen durch die rhythmische Prosa von Salomon Geßners Idyllen (1756) eine neue Kunst des poetischen Ausdrucks in ungebundener Rede sich angeeignet. Fortan bereichert Klopstock seine Hymnen durch Ossianische Elemente, fortan strebt er danach, in ihnen den vermeintlichen altkeltisch-germanischen Bardengesang nachzuahmen. Dieser Bardengesang bringt ihm nun die dramatische Form: 'Der Hügel und der Hain' (1767) ist ein Terzett, das ein Poet, ein Dichter und ein Barde singen. Und nun kann Herder, der eben erstehende Prophet der primitiven Poesie, der Schüler Addisons, Blackwells, Lowths, Macphersons, der Schüler Rousseaus, der Vollender Vicos, in Klopstocks freien Versen nicht bloß Ähnlichkeit mit dem Numerus der Hebräer, 'den die Chöre und Jubelsprünge geboren haben, der durch Musik und Tanz belebt wurde', sondern namentlich mit dem Silbenmaß der Barden finden und unter Ablehnung der Lessingschen Bezeichnung als 'künstliche Prosa' 'diese glückliche Versart' 'die natürlichste und ursprünglichste Poesie' nennen. Natürlichste, ursprünglichste Poesie — das war es, wonach er, wonach die heranwachsende Generation suchte, woraus sie den ersehnten künstlerischen Stil des Dramas erschaffen wollte.

Herder, der die Urform aller Poesie und ihre lebendigste Wirkung in der Einheit von Poesie, Gesang, Musikbegleitung und Tanz erblickte, fährt dann fort: „Auf dem Orchester kann die musikalische Sprache in diesem Leitbande freier und sicherer gehen", und mit Wiederholung des Rates Lessings wünscht er Anwendung der freien Klopstockschen Form vornehmlich in den Rezitativen, wo sonst der Musiker die vom Dichter mühsam hergestellte Harmonie zerstören muß. Zugleich verweist er auf die musikalische Idylle 'Der Mai' von Ramler, der als Erster

hier und in seinen Kantaten Lessings Rat befolgt und die neue musikalisch-poetische Form wirklich der Musik verbunden hatte. Herder geht indessen noch weiter im Einklang mit Lessing: auch für das Sprechdrama empfiehlt er dies Versmaß, weil es imstande sei, sowohl prosaisch zu wirken, z. B. in den ruhig vorbereitenden ersten Auftritten, als auch 'sich zum höchsten tragischen Affekt zu erheben'. Ja, es scheint ihm darin so viel Schatz von Sprache, Leidenschaft, Einbildungskraft und Musik zu liegen, daß es auch ein Muster der Deklamation sein muß. Es wird, meint er, Takt in die Rede des Schauspielers bringen und 'das Kunststück der Alten' ersetzen, 'ihren Akteurs Noten und Ton mitzugeben'. Die Stilisierung des Bühnenvortrages der Tragödie, die im Altertum durch Gesang und musikalische Begleitung erreicht ward, hofft er also von diesem musikalischen Vers. So empfiehlt er denn allen Ernstes, auch Shakespeare in dieser Tracht bei uns einzuführen.

Klopstock ruhte unterdessen nicht in seinem Streben, den poetischen Stil zu schaffen durch musikalische Befruchtung. Zur Vervollkommnung seiner Rhythmik, deren Mängel er stets gefühlt hat, bemüht er sich nun, über die eigentliche Technik der Musik sich durch eignes Studium und durch die Belehrung von Musikern aufzuklären. Ja, er sucht die Mitwirkung der Musiker für seine Poesie. Lyrische und dramatische Stücke des Messias, Oden, vor allem auch seine 'Gesänge' schienen ihm der musikalischen Komposition zu bedürfen, um die in ihnen schlummernde poetische Seele voll austönen zu lassen. Wir sind über diese musikalischen Studien Klopstocks und über sein Verhältnis zur Musik durch Muncker und Oswald Koller gut unterrichtet. Hier deute ich nur das Wichtigste an.

Rührend erscheint es uns, daß er sich selbst an Macpherson wendet, um über die alten Bardenmelodien der Ossianischen Lieder Auskunft zu erhalten. Die leichter erreichbaren musikalischen Weisen der von Percy veröffentlichten altenglischen Volksballaden läßt er dagegen beiseite: sie versprechen ihm offenbar nicht in ausreichendem Maße den feierlichen, erhabenen Stil, den seine Natur brauchte.

Bei den Versuchen, die Musik selbst zu Hilfe zu rufen für die Neugestaltung einer idealen deutschen lyrisch-dramatischen Sprache, war Gerstenberg sein Führer und Berater. Der heute vergessene Dichter des 'Ugolino' war ein wackerer Pionier der

großen literarischen Revolution, die uns den Idealismus der weimarischen goldenen Zeit brachte. Kenner des älteren englischen Dramas, Dantes, nordischer Literatur, einer der frühesten Apostel Shakespeares, musikalisch begabt und der Musikpflege hingegeben, bedeutet er eine durchaus eigenartige Macht der literarischen Entwicklung. Sein historisch betrachtet bedeutsames 'Gedicht eines Skalden' hatte er geschaffen, wie es scheint, angeregt durch des Franzosen Mallet Geschichtswerk über Dänemark, das zum erstenmal einen Teil der Edda in bequemer Gestalt der europäischen Kulturwelt zugänglich gemacht hatte. Das Gedicht zeigt Kostüme, Namen, Mythologie des alten Skandinaviens, viel Sentimentalität, aber doch auch musikalische Bewegung und Fülle, vielfach eine glückliche Nachahmung des Klopstockschen Beispiels. Er, der in seinem 'Ugolino' nach dem Vorgang Lessings den tragischen Stil in shakespearisierender Prosa, in lyrischen Liedeinlagen, die, gleichfalls dem britischen Vorbild entlehnt, dessen dramatischen Kunstgriff ins Sentimentale umbiegen, und in melodramatischer Instrumentalbegleitung des Schlußmonologs des im Kerker sterbenden Ugolino zu finden sucht und so den Typus des Geniedramas aussät, hat drei Jahre zuvor eine tragische Kantate 'Ariadne auf Naxos' gedichtet, ein Duodrama zwischen Ariadne und der Oreade in freien, aber gereimten Rhythmen, dem später in der Umdichtung von Brandes mit der Musik von Benda als 'Melodrama' ein ungeheurer Erfolg blühte. Seit 1764 hat Gerstenberg Klopstocks musikalisches Interesse stärker angeregt und geleitet. Mit ihm wählte Klopstock Melodien aus und dichtete dazu neue Texte oder gestaltete die vorhandenen nach seinem Geschmack um. Das *Stabat mater* des Pergolesi bildete er 1767 in deutschen Versen nach. Gerstenberg mußte Strophen aus den Oden und aus dem Triumphgesang des Messias komponieren. Er ist gleichsam verantwortlich für die künstlerischen Früchte, die das getragen hat.

Klopstock hatte die schönste seiner Liebesoden ('Das Rosenband'), die 1753 entstand, dem talentlosen Rosenbaum anvertraut und mit dessen Melodie, die dadurch interessant ist, daß sie — doch offenbar nach des Dichters Willen — den Text durchkomponiert, 1762 an die Öffentlichkeit bringen lassen. Nach einem vergeblichen Versuch, den völlig italianisierten Opernkomponisten Hasse heranzuziehen, stand er seit seiner

Übersiedlung nach Hamburg in Verkehr mit Philipp Emanuel Bach, dem Sohn des großen Johann Sebastian, und hat von ihm, in dessen Hause auch die Musik von Salieri, Händel, Gluck gepflegt ward, zum Teil leidliche Kompositionen seiner Oden empfangen. Aber viel wichtiger wurde seine freundschaftliche Verbindung mit Gluck. Er erwartet von ihm Kompositionen seiner Oden. Er erwartet von ihm noch mehr, das Größte: die Komposition seines neuen poetisch-musikalischen Dramas: des Bardiets von Hermanns Schlacht. Nachdem er 'Salomos Tod' in dem Vers des englischen Dramas, dem Blankvers, gedichtet und darin Chöre von Sängerinnen in Odenstrophen, solche von Sängern in Distichen eingewoben hatte, machte er nun Lessings Rat zur Wirklichkeit und führte die musikalische Form seiner 'Gesänge', die freien Rhythmen als breiten und stark hervortretenden Bestandteil ein in das Drama und schuf diesem einen neuen Stil, indem er sie dem Prosadialog als gesungene Chöre, als Bardengesänge eingliederte.

Die früher (oben S. 129ff., 138ff.) geschilderte europäische Diskussion über die ursprüngliche Einheit von Poesie, Gesang und Tanz muß man sich als Hintergrund gegenwärtig halten, wenn man Klopstocks drei Bardiete von Hermann ('Hermanns Schlacht', 'Hermann und die Fürsten', 'Hermanns Tod') geschichtlich begreifen will. Uns muten diese Barden-Dramen entsetzlich verstaubt und blutlos an, stellenweise geradezu dilettantisch bis zum Kindlichen. Aber sie waren ein lebensvolles Wagnis. Sie taten den entscheidenden Schritt von der tragischen Lyrik des Messias, der Oden, der dithyrambischen freien Rhythmen ins Drama. Sie gaben seine Lösung des künstlerischen Problems, das sein Dichten von Anfang an erregt hatte: ein Versuch, die altgermanische Bardenpoesie und Bardenmusik nachzuschaffen in einem Drama, das durch die Verbindung von Dialog, monodischem Lied und Chorgesang und durch den nationalen Stoff den Typus der althellenischen Tragödie auf heimischer Grundlage zu erneuern suchte. Lessing nennt die Hermannsschlacht 'ein vortreffliches Werk, nur keine Tragödie'. Es sollte auch keine sein im Sinne des Aristoteles, der für Lessings Begriff von der Tragödie die entscheidende Autorität war. Es war ein dramatisches Seitenstück zu des Engländers Brown oben (S. 138) erwähntem Versuch, das primitive Gesamtkunstwerk von Poesie, Gesang und Aktion

in einer oratorienartigen Ode nachzuschaffen. Offenbar war dabei für Klopstock nicht die *Opera seria* des italienisch-französischen Stils, sondern das moderne Singspiel vorbildlich, denn wie in diesem, sind in seinen Bardieten die Dialoge in Prosa.

Das Singspiel hatte im 18. Jahrhundert einen außerordentlichen Aufschwung genommen und in einem Triumphzug durch die Welt die große heroische Oper mit durchkomponiertem Text, mit italienischer Dakapoarie und Rezitativen überall bedrängt oder aus dem Felde geschlagen durch Einführung des volkstümlicher gehaltenen strophischen Liedes an Stelle der Arie, durch den Gebrauch des gesprochenen Prosadialogs neben den gesungenen Solo- und Ensemblestücken und durch stärkere dramatisch-musikalische Anwendung und Ausgestaltung der Chöre. Von der *Beggars Opera* des Engländers Gay sprach ich bereits (oben S. 135). Auf ihre deutschen und französischen zahllosen Imitationen kann ich hier nur hindeuten. Ebenso auch nur auf die Flut der graziösen französischen Singspielproduktionen, auf Jean Jacques Rousseaus den neuen Naturkultus idyllisch dramatisierendes heiteres Musikdrama '*Le devin du village*', auf Christian Felix Weißes deutsche Operetten mit der Musik von Hiller.

Klopstock hat die volkstümlichen Balladen, Chansons, Lieder, die aus dieser Sphäre ihm sich anboten, verschmäht. Er wußte damit für den idealisierenden tragischen Stil, den er suchte, nichts anzufangen, und die Bahn des naturalistisch sich gebärdenden Geniedramas war ihm zuwider. Aber so ganz phantastisch und abgeschmackt, wie man gewöhnlich glaubt, war seine Überzeugung, in den freien, zu Gruppen von vier Versen abgeteilten Rhythmen seiner Bardenchöre altgermanische Chorpoesie, der er, wie ich annehme, ungleiche Strophen aus je vier Langzeilen zuschrieb, wieder belebt zu haben, sein Vergleich mit der Kunstform der altsächsischen Alliterationsdichtung 'Heliand' denn doch nicht. Diese von aller schematischen Metrik gelösten, durch Alliteration der stark betonten Anlaute vielfach gebundenen freien Rhythmen, denen der Zusammenstoß der Hebungen und die Zulassung dreisilbiger Senkungen etwas Zyklopisches gab, sind neuerdings auch von gelehrten Metrikern in Parallele gestellt worden zu der freien Rhythmik des altgermanischen Alliterationsverses. Und jedesfalls hat sie eine lebensfähige künstlerische Tendenz, ein ge-

sunder metrischer Instinkt, eine Ahnung der kommenden Entwicklung der deutschen Versbetonung hervorgebracht. Von einem wissenschaftlichen Verständnis der alten Stabreimdichtung ist Klopstock wohl gerade so weit entfernt gewesen, wie alle seine Zeitgenossen es waren. In der freien Rhythmik und in deren Stützung durch Alliteration stand er schon auf der Bahn, die hundert Jahre später Richard Wagner in den freien alliterierenden Rhythmen seiner Musikdramen siegreich beschritten hat.

Das Bardiet von der Hermannsschlacht stellte dem deutschen Musiker eine lockende Aufgabe. Man begreift, daß es in dem Reformator der Oper, in dem Schöpfer einer modernen dramatischen Musik, in Meister Gluck zündete. Der ruhmreiche Komponist des 'Orpheus' und der 'Alceste' war von dem Drama, das Klopstock mit bedeutsamen Worten dem Kaiser Joseph II. gewidmet hatte, lebhaft ergriffen und machte sich alsbald begeistert an die Komposition einiger Strophen der Bardenchöre. Klopstock hoffte davon auf Grund der Berichte von Personen, die sie gehört hatten, Außerordentliches. Nachdrücklich wiederholt er das Urteil eines Kenners über Gluck, er sei 'der einzige Poet unter den Komponisten'. Man kann mit demselben Recht hinzusetzen, Klopstock sei damals der einzige Musiker unter den Dichtern gewesen. So schien es denn, als hätten sich die Führer der beiden Künste zu einem Bunde gefunden, um gleichsam durch ihr Zusammenwirken die Wiedervereinigung der lange getrennten Schwestern zu besiegeln.

Es wäre ein einziges Schauspiel von erschütternder Symbolik gewesen, wenn der Vorläufer Richard Wagners die Komposition jener drei Bardiete Klopstocks, einer nationalen musikdramatischen Trilogie gleich Wagners Nibelungenring, in Angriff genommen hätte. Er, der die eitle italienische Dakapoarie in ein mehr liedartiges dramatisches Gebilde verwandelt, der das Rezitativ aus der Aschenbrödelstelle des konventionellen Parlando mit nur in wenigen Akkorden angedeuteter Instrumentalbegleitung erhoben hatte zu einem dramatischen Gesang auf selbständiger und reicherer orchestraler Basis, der dem fast abgedankten Chor eine bedeutende musikalische und dramatische, vielfach durch Tanz und Pantomime unterstützte Rolle wiedergegeben und ihn so wirklich seinem Urbild, dem Chor der antiken Tragödie, genähert hatte, er, dessen ganze Musik nach des

Wiener Sonnenfels oft wiederholtem Wort überall 'die Akzente der Seele' auffand, war wie niemand sonst berufen, durch Komposition der 'musikalischen' Verse des größten lebenden deutschen Dichters, durch das lyrische Element gesungener Chöre das moderne Drama im Sinne eines idealen tragischen Stils neu zu gestalten.

Freilich war die Art der Lösung in doppelter Weise möglich. Entschloß er sich, das Ganze, auch die Prosadialoge, durchzukomponieren, so entstand ein dem Sprechdrama entrücktes Novum: ein neuer musikdramatischer Stil rezitativen Gesangs mit reicher orchestraler Begleitung. Eine 'Iphigenie in Tauris' übertragen in die nordisch nationale Sphäre. Beschränkte er sich darauf, nach der Weise des Singspiels, die Dialoge dem gesprochenen Vortrag zu überlassen und höchstens stellenweise nach Rousseaus Vorgang im 'Pygmalion' und dem seiner zahlreichen deutschen Nachfolger melodramatisch zu begleiten, so blieben in den Einzel- und Ensemblegesängen, vor allem in den gehäuften Chören und Doppelchören der Priester und Jungfrauen, in der Massenwirkung fünffacher Chöre mit leidenschaftlich bewegter Aktion, in ihren Opfer- und Weihegesängen, ihren Anfeuerungs-, Bitt- und Triumphliedern größte Aufgaben lyrisch-dramatischer Tonsprache zu bezwingen. Wer hätte nicht von dem Schöpfer der erschütternden Chöre der Alceste und der beiden Iphigenien die musikalischen Töne hören mögen, die den brausenden Wortklang jenes drohenden Bardengebets ins Idealische steigern:

O Wodan, der im nächtlichen Hain,
Die weißen siegverkündenden Rosse lenkt,
Heb hoch mit Wurzel und Wipfel den tausendjährigen Eichenschild,
Erschüttr' ihn, daß fürchterlich sein Klang dem Eroberer sei!

Es ist nicht dazu gekommen. Gluck schwelgte in dem Gedanken des hohen Ziels und der Mittel, es zu erreichen: er wollte z. B. für die Bardengesänge neue Hörner erfinden. Aber zunächst trat die 'Iphigenie in Aulis' und der Pariser Siegeszug dazwischen. Und auch später unterblieb die Ausführung, obgleich Gluck sie immer als Ehrensache betrachtete. Nicht einmal von den bereits komponierten Stücken ist etwas zur Aufzeichnung gelangt.

So müssen wir uns begnügen mit den Kompositionen Glucks zu Klopstocks Oden. Müssen zufrieden sein, daß die

musikalische Seele so vollendeter Schöpfungen wie 'Die frühen Gräber' ('Willkommen, o silberner Mond') und 'die Sommernacht' ('Wenn der Schimmer von dem Monde'), auf denen der Abglanz göttlicher Schönheit leuchtet, von dem Meister des edlen, großen Ausdrucks zum Erklingen gebracht sind. Unter den zahlreichen deutschen Komponisten, die dem Wunsch des Dichters gemäß, wetteiferten, seiner Lyrik Töne der Musik zu leihen — ich nenne hier nur Philipp Emanuel Bach, Johann Abraham Peter Schulz, Reichardt, Zumsteeg, Schubert — erreicht wohl allein Gluck das Ideal der Verschwisterung von Sprache und Gesang, das Klopstock in sich trug.

In den Worten Klopstocks und den Tönen Glucks, die hier zusammenrinnen, vereinen sich zugleich zwei weitreichende Strömungen der modernen Kunstentwicklung. Die eine — auf dem Gebiet der Poesie — führt heraus aus der Literarisierung der Lyrik und strebt nach dem lebendigen Reich musikalischer Bewegung, musikalischer Stimmungseinheit. Die andere — auf dem Gebiet der Musik — reißt die Tonkunst los von dem Formalismus, der sie in ihrer eignen Technik als ein bloßes Arabeskenspiel ohne Empfindungsgehalt isoliert, und zieht sie in die Welt des Ausdrucks poetischer Vorstellungen und Gefühle.

Gluck hat viele Oden Klopstocks komponiert. Nur acht sind uns erhalten. Das erklärt sich aus der Art ihrer Entstehung. Und diese Entstehung ist höchst charakteristisch für die entscheidende Wendung in dem Verhältnis zwischen Poesie und Musik. Gluck pflegte den Band der Oden, in das er kleine, nur ihm verständliche Akzente unter den Worten eingezeichnet hatte, vor sich aufs Klavier zu legen und daraus mit freier Deklamation mehr nach Art eines Rezitativs als eines melodischen Gesangs mit wenigen Begleitungsakkorden und kleinen Zwischenspielen vorzusingen. Gluck vermochte wie kein andrer Musiker Klopstocks künstlerischer Intention zu entsprechen: Klopstock suchte die eigentlich mehr simple Musik, die frei ist von allen Bravourstücken des Arienwesens; ihm war die Blüte der Musik der Gesang und der Gesang vor allem Deklamation, Ausdruck von Bewegung, Stimmung, hinströmendem Gefühl. Die Vokalmusik sollte, nach seinem Willen, den Text nie verhüllen, sondern leicht umschweben wie der Schleier eine griechische Tänzerin. Die Sprachmelodie

stärker, eindringlicher formen — das sollte für Klopstock die Komposition in erster Linie. Schon in seinen Oden selbst war das rhythmische Schema ein lebendiges Kunstwerk, der Silbenfall eine wertvolle Melodie. Ein Komponist wie der wenig jüngere Johann Abraham Peter Schulz lehnte es darum ab, Klopstocks Oden in die Musik zu setzen: „Komponieren soll ich das? Das ist ja schon Musik!"

Gerade diese gehaltvolle, klangreiche, empfindungstrunkene Poesie brachte dem Genie Glucks den Text, den er wünschte. Hatte er doch in der Vorrede zur 'Alceste' bekannt, „die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung der Lichter und Schatten für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, die nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören," und hatte er doch in der Vorrede zu 'Paris und Helena' das noch gesteigert zu der Ansicht, „daß der Gesang in einer Oper nur der Stellvertreter der Deklamation sein soll."

So sind denn Glucks Kompositionen der lyrischen Gedichte Klopstocks ein Markstein in der Geschichte der lyrischen, zugleich aber auch der dramatischen Kunst. Sie stellen eine Art Wiedergeburt primitiver Kunst dar, in der Lied und Weise eins war. Sie zeigen zugleich einen ungeheuren Fortschritt über alles Frühere, weil sie den entschiedenen Schritt zur Wahrheit des Ausdrucks tun und der Lyrik einen künstlerischen, aber zugleich einen lebendigen, beseelten Stil geben.

Jahrhundertelange Ahnung und Sehnsucht, theoretische Arbeit und künstlerisches Schaffen hatten aus dem dunkel erfaßten Bild des hellenischen Altertums und eigner Erfahrung ein nebelhaftes Ideal gesponnen von der Bedeutung der Musik für die Poesie. Dubos hatte sie, die im eigentlichen Sinne die Zeichen der natürlichen Leidenschaften enthalte, davon sie ihre Energie empfangen habe, für die natürlichste Kunst, für die Grundlage aller Künste angesehen und ihr weites Herrschaftsbereich durch das antike Theater bestätigt gefunden. Baumgarten hatte vom Dichter die künstlerische Bewältigung des Stoffes im Sinne eines Gedankens, einer dichterischen Absicht gefordert, dies das poetische 'Thema' genannt und dessen zusammenhängende Durchführung in Ankündigung, Entwicklung und Steigerung sich nach der Art des musikalischen Themas einer Komposition vorgestellt. Darum glaubte er,

daß in der Musik eine tiefe ideale Kraft schlummere, die eins sei mit dem innersten Leben der Poesie, und darum erkannte er, daß Gesang, mimische Gebärde und lebhaft empfundene Rezitation das Geheimnis der höchsten Wirkung eines Gedichtes enthalte, wie dies die Tragödie und die Lyrik der Alten erweise. Rameau, der Begründer der nationalen französischen Oper und in gewissem Sinne der Vorläufer Glucks, lehrte 1754, die Verhältnisse der musikalischen Harmonie ließen sich nicht durch Mathematik, sondern nur durch ein besonderes Gefühl nachweisen und wahrnehmen. Acht Jahre später begründete der englische Ästhetiker Henry Home ähnlich dieselbe Ansicht. In Diderots Kreisen lehrte man, daß auf der Palette der Musik die Farben aller Stimmungen der Natur, aller Empfindungen der Menschen sich finden und miteinander durchflechten, daß sie wie keine andre Kunst eine Fülle der Eindrücke zauberhaft zusammendichte und zum Ausdruck bringe, daß sie am meisten vermöge, künstlerische Einheit, Ganzheit, Rundheit herauszubringen. Gresset bemerkte in seinem 1752 verdeutschten Diskurs über die Harmonie, die Eindrücke der Töne seien schneller als Blick und Gedanke, und während das Gemälde durch das Medium der Augen auf den Geist wirkt, erfülle und bestimme Musik die Seele unmittelbar.

Diese Kraft der idealen Harmonie, die in solchen und verwandten Meinungen der Musik beigelegt wird, ahnten und suchten auch Klopstock und Gluck in ihr. Und so fanden sich diese beiden Johannesnaturen in Sympathie und in fruchtbarem Zusammenschaffen. Freilich auf den höchsten Kranz hat Gluck verzichtet: den tragischen Stil des deutschen Wortdramas zu idealisieren durch Einführung der Chormusik hat er lange gehofft, aber nicht ernsthaft versucht. So redet denn von dieser einzigartigen Verbrüderung des großen Dichters und des großen Musikers nur das schmale Heft unsterblicher Lieder.

V.

Das deutsche Theater von der Manier des französischen Klassizismus zu erlösen und so den Boden zu bereiten, auf dem in Weimar der tragische Stil Goethes und Schillers heranreifte, konnte dem musikalischen Dichter Klopstock nicht gelingen. Der große Sieger, der das vollbrachte, Lessing,

besaß nichts von jenen Kräften, welche die Kunst des Dichters der Musik und ihrer tiefen Seelenwirkung nähern. Auch seine Entwicklung fuhr auf der englischen Strömung. Aber dieser Bewunderer Shakespeares, in den ihn — wunderlich genug! — eigentlich Voltaire zuerst eingeführt hatte, dieser Kenner und Ausschöpfer des englischen und des älteren deutschen Schauspiels, dieser universelle meisternde Schüler des europäischen, antiken wie modernen Dramas steuerte sein Schiff nach dem Lande der Schönheit, die in dem Ideal der Form lebt, und suchte die Norm der Antike als den Einklang mit der ewigen Natur. Den Kanon des Corneille hat er gestürzt. Die Sprache des deutschen Dramas hat er, mit fortschreitendem Können Elias Schlegel, Cronegk, Brawe, Klopstock und Gerstenberg weit überlegen, aus papierner Konvenienz zum Leben geführt. Und dieses Leben hat in den drei reifsten seiner Dramen bis in unsre Tage, auch auf der modernen Bühne vorgehalten.

Seine 'Sara' verbürgerlicht den alten tragischen Medeastoff des Euripides und Seneca im englischen Geschmack, zehrt von der empfindsamen Seelenzergliederung der Romane Richardsons, also von epischer, lyrisch zersetzter Kunst, schwelgt weitschweifig in einem sprachlichen Rührbrei und verrät in den rhetorischen Lyrismen noch etwas von der Abstammung aus Lillos 'Kaufmann von London'. Diese Bühnenbearbeitung einer bänkelsängerischen Ballade von eines braven jungen Handlungsgehilfen Verführung zu Buhlerei, Untreue und Mord ist nach Brandls glücklichem Hinweis herausgewachsen aus der oben (S. 135) von mir charakterisierten Bettleroper Gays: das Zwischenglied bildete ein früherer Versuch Lillos, 'Silvia', ein Singspiel, halb burlesk karikierend wie jene kecke Parodie der heroischen Oper, halb ein moralisierendes Gegenstück. Aber Lessings dramatischer Stil überwindet diese Fühlung mit rhetorischer Lyrik und mit der musikalischen Sphäre rasch. An Seneca, Shakespeare, an den realistischen späteren englischen Bühnenwerken sich schulend, von Diderot gefördert formt sich der Verfasser des 'Laokoon', der Verehrer der klassischen Linie, der Verächter des Kolorits und der Landschaftsmalerei, der Ablehner Rembrandts jene bewunderungswürdige Sprache, die in der zwanglosesten Rede des alltäglichen Gesprächs gegründet, sich aufrichtet zum erschütternden Lakonismus der Leidenschaft. Die stählerne

Männlichkeit dieses Stils, diese Sarkasmen und Antithesen der Bitterkeit und des Zorns, diese kurzen wie aus Stein gemeißelten Sätze, dieser gezähmte und verhaltene Sturm eines Temperaments, in dem durchaus der Geist der Klarheit und der Energie Herr war, ist von allen musikalischen Elementen frei.

Auch der 'Nathan', das Drama von dem Problem der Religion, vertauscht zwar die Prosa mit dem idealisierenden Blankvers, bleibt jedoch durchaus in der Mittagshelle des Vernünftigen. Lessing war es nach einem schönen Wort Erich Schmidts nur gegeben, 'durch seine Gedanken zu sehen'. Bis zu jenen dunklen Tiefen, wo das Menschliche mit dem Dämonischen oder mit dem Göttlichen sich berührt, fand seine Gestaltungskraft, fand seine dichterische Darstellung nicht den Weg. Eine Welt trennte seine Kunst von dem taumelnden Lallen des tragischen Dithyrambus, den Klopstocks Sprache erstrebte, von jener geheimnisvollen Zaubermacht, die aus dem Grenzbereich der Poesie und Musik das Wunder der tragischen Stimmung beschwört.

In Lessings 'Emilia' und 'Nathan' erscheint das deutsche Wortdrama in seiner absoluten Form. Hier hat sich die Isolierung der Poesie von der Musik vollendet. Allerdings schlägt im Vers des 'Nathan' der Puls einer natürlichen Deklamation, und das Neue an diesem dramatischen Bühnenstil soll nicht geleugnet, das künstlerische Verdienst und die vorbildliche Kraft darin nicht verkleinert werden. Aber die Rhythmik dieser Lessingschen Jamben hat die musikalische Natur völlig ins Geistige sublimiert. Sie entbehrt jeglichen melodischen Reizes. Sie hat die Seele des Musikalischen, das undefinierbare Etwas der Stimmung und des Kolorits abgestreift wie eine lästige Hülle. Sie ist die Bewegung eines Ausdrucks von Vorgängen des Innenlebens, die sich lediglich in der kühleren Sphäre sprachlicher Begriffe und Anschauungen abspielt. Lessing hat als schaffender Künstler auch den Rhythmus nur durch den Gedanken zu fassen und vernehmlich zu machen vermocht. Ihm war es auch nur gegeben, durch den Gedanken zu hören.

Als Erforscher und Gesetzgeber der Kunst, als dramatischer Experimentator und Theoretiker stand indessen auch Lessing mitten in jener europäischen Strömung, die aus

den stagnierenden Kanälen des Klassizismus hinaustrieb in das offene Gewässer tiefen, ursprünglichen Lebens, wo die Schwesterkünste Musik, Poesie, mimischer Tanz sich wechselseitig bereichern oder zusammenfließen. Seine 'Theatralische Bibliothek', die weitgreifende Vorbereitung auf die künftige 'Dramaturgie', widmet 1755 ihr ganzes drittes Stück einer Übersetzung der Abhandlung des Abts Dubos (s. oben S. 141, 158f.) 'Von den theatralischen Vorstellungen der Alten'. Ein Stück von großer Bedeutung.

Es handelt sich um das Verhältnis der antiken Tragödie zur Musik. An den gelehrten Nachweis, daß in der antiken Tragödie die Musik bestimmend mitgewirkt habe, knüpft er mit nicht einwandfreier Interpretation der Quellen eine zunächst etwas befremdende Hypothese. Der antiken Tragödie gab ihr wahres Leben 'die Melopoeie, d. h. die Kunst', außer dem musikalischen oder eigentlichen Gesang 'auch jede Art von Rezitationen und Deklamationen in Noten zu setzen'. Nicht also in modernem Sinn wurde die alte Tragödie gesungen. Sie ward vielmehr rezitiert. Aber diese Rezitation war von stimmungweckender, rhythmisch und melodisch ausdrucksvoller Instrumentalmusik begleitet und durch Noten an eine vorgeschriebene Melodie gebunden. Auch der Tanz im antiken Drama, d. h. die mimische Bewegung der Chöre, war dadurch bestimmt und hatte nichts von den modernen Tänzen und Chören der Oper.

In dieser Auffassung steckt ein sehr fruchtbarer Kern. Sie protestiert gegen den Kanon des Corneille, gegen die Tragödie des rezipierten französischen Klassizismus, die, obgleich sie sich mit ihrer treuen Nachbildung der antiken Tragödie brüstet, auf begleitende Musik, auf monodischen und chorischen Gesang verzichtet hatte. Sie protestiert aber auch gegen die gleichzeitige große Oper, indem sie der Arien- und Ballettmusik eine ganz anders geartete gegenüberstellt, für die der Verfasser den rechten Namen sucht, deren Wesen er eigentlich erst ahnt. Er nennt diesen Gesang, der kein rechter Gesang sei, Rezitation oder Deklamation. Er stuft ihn nach den Gattungen des Dramas ab: in der Komödie weniger nachdrücklich, in der Tragödie 'von der Art, welche wir die singende' nennen, in den Cantica oder Monologen auf eine ganz besondere Art der musikalischen Kunst gemäß. Verständnis der alten Zeugnisse über die antiken

Bühnendarstellungen sei nur zu erwerben, wenn man wisse, was auf unsern Theatern vorgeht. Er weist auf Racine, der einst der Darstellerin der Monime in seinem 'Mithridat' den Rat gab, drei Verse in tieferer Tonlage vorzutragen, als es der Sinn verlange, damit sie die folgenden *(Seigneur, vous changez de visage!)* zum Ausdruck plötzlichen Erschreckens eine Oktave höher sprechen könne. Er berichtet, Molière habe sich, ohne musikkundig zu sein, gewisse Noten ausgedacht zur Bezeichnung der Töne, die er in bestimmten Rollen habe halten müssen, um sie allezeit auf dieselbe Weise zu rezitieren. Er behauptet ähnliche Kunstgriffe bei andern modernen Schauspielern. Er erfragt von modernen Tonkünstlern eine Methode, um „die auf unsern Theatern übliche Deklamation in Noten bringen zu können". Er träumt eine in Noten geschriebene Deklamation der Tragödie als die festgelegten 'Töne und Abänderungen der Aussprache', wodurch „auch mittelmäßigen Schauspielern eine erträgliche Aufführung möglich wäre, da sie kaum den zehnten Teil der Fehler machen würden, die sie gegenwärtig machen", und eine zustimmende Fußnote des Übersetzers Lessing findet die deutschen Worte sogar geeigneter für solche Versuche, weil sie, im Unterschied von den französischen, den griechischen und römischen Versen hinsichtlich der metrischen Abmessung sehr gleich kommen können.

Man sieht, hier ist die Lösung eines Problems gewagt, das später Diderot und Rousseau, Lessing und namentlich Goethe und Schiller lebhaft beschäftigt hat, das auch heute noch keineswegs zur Ruhe gekommen ist: die Stilisierung des tragischen Vortrags auf der Bühne. Im Zusammenhang damit legt Dubos großes Gewicht auf die Sitte des römischen Theaters, im Drama die von Flötenspiel begleiteten Cantica, d. h. die schwierigeren Monodien in wechselnden Rhythmen, an zwei Darsteller zu verteilen, einen Sänger für den poetisch-gesanglichen Teil und einen Schauspieler, der die mimischen Gebärden und Bewegungen ausführt. Aus demselben Gesichtspunkte interessiert ihn auch der Pantomimus so lebhaft, der dieser Sitte entsprang. Aus der Tragödie und Komödie nahm man einzelne Cantica heraus und ließ sie als Rhapsodien unter Musikbegleitung vortragen, zunächst in jener Teilung der Darstellung, dann mit Wegfall des Sängers bloß durch die stumme Aktion des mimischen Tänzers und die sprechende

Musik der instrumentalen Begleitung. Dubos erinnert zum Verständnis an die pantomimischen Szenen der Chinesen und Perser, an die lebendige Gebärdensprache des Italieners, an die drastische Mimik des Scaramouche und Harlekin in der *Commedia dell'* arte im Pariser *Théâtre italien*, an die *Intermezzi* englischer Pantominenbanden in der Pariser Komischen Oper, an den geglückten Versuch einer französischen Prinzessin, die Szene aus den 'Horaziern' des Corneille, in der der junge Horazius seine Schwester umbringt, zur Begleitung von Instrumenten zu agieren, die einen von Mouret auf die Worte dieser Szene komponierten Gesang spielten; er empfiehlt zu gleicher Umformung einen der schönsten Auftritte aus dem 'Cid' des Corneille, eine Szene aus Molières 'Amphitryon' sowie Szenen aus Opern; er lobt als glückliche Nachahmung des stummen Spiels der Chöre der antiken Tragödie die pantomimischen Balletts in der von dem großen Lulli komponierten Operndichtung Quinaults; er gedenkt der von La Grille erfundenen, in Paris ungefähr 1674 aufgekommenen Marionettenoper, die vielen Beifall gefunden, und rühmt von Opern, die er selbst auf diese Art in Italien habe aufführen sehen, „kein Mensch hielt sie für ein lächerliches Schauspiel".

Aus solchen und verwandten Erwägungen und Experimenten erwuchsen, wie man bemerkt, durch Diderots Studien über die Pantomime und ihre Bedeutung für das Drama, durch Rousseaus Anregungen und Beispiel, durch Rousseaus deutsche Nachfolger die neuen Kunstgattungen des Melodramas oder Monodramas (des poetischen und musikalisch-pantomimischen Monologdramas) und des künstlerischen Pantomimus mit selbständiger musikalischer Begleitung, der ganz neuerdings wieder in den Singspielen des Münchener Marionettentheaters und in Schnitzlers und von Dohnanyis Opernpantomimen auflebt.

Die rückwärts gewandten Blicke des französischen Abts kehren stets zu der Kunst der Gegenwart zurück und messen sie am Altertum, an der Kunst fremder Völker, wie das etwa gleichzeitig auch Vico und später Herder tut. Dieses Verfahren macht Dubos, dessen Gedanken um das tiefste Problem der ästhetischen Wirkung erst tastend kreisen, zu einem Sämanne der kommenden Entwicklung: der Reform der tragischen Poesie und der Reform der Oper.

Dubos erscheint hier als Gegner des illusionistischen Stils des Dramas. Er unterwirft sich nicht dem Gebot der 'Wahrscheinlichkeit', das den Klassizismus einschnürte und zum Beispiel die Zulassung lyrischer oder gar gesungener Szenen, die Nachbildung der antiken Chöre hinderte. Den ersten Meister der französischen Oper, den ältesten Vorläufer Glucks, Lulli, preist er, weil dieser „Mann von Genie durch die Stärke seiner Vorstellungskraft darauf gefallen, daß das Schauspiel auch durch die stumme Aktion der Chöre pathetischer werden könne". Mit Begeisterung vertieft er sich in das Wesen 'der rhythmischen Musik', in die 'Saltation' der alten Chöre: die seien von den landläufigen modernen Balletts ebenso grundverschieden gewesen wie von den „unbeweglichen Chören der Oper, die größtenteils nicht einmal gehen können und durch ihre abgeschmackte Aktion die allerrührendsten Szenen lächerlich machen". „Die Chöre der Alten bestanden aus guten und wohlgeübten Schauspielern, die ihre Freude, ihre Betrübnis oder ihre andern Leidenschaften durch die dem darzustellenden Alter und Geschlecht angemessensten Bewegungen auszudrücken wußten." Er wundert sich, daß die wirkungsvolle Nachahmung der Alten in einigen Stellen neuerer Opern, wo eine Hauptperson den Chor anredet und dieser wenige Worte erwidert, keine Nachahmer gefunden hat. Das klingt wie ein Appell an die kommenden Reformatoren der Oper: Rameau und Gluck. Und auch in Schillers 'Braut von Messina' ist dieser dramatische Effekt benutzt. Wenn er so eine Theorie der theatralischen Gebärden vag skizziert, wenn er die antike Orchestik auffaßt als 'die stumme Musik', als 'eine aneinander hängende Rede', als Gefühlsausdruck ohne Rede, wenn er verkündet: 'auf diese Weise tanzte David vor der Bundeslade', wenn er seinen nicht völlig klaren Begriff von der nicht wirklich gesangsmäßigen, sondern rezitatorischen Natur des Vortrags der antiken Tragödie erläutert durch das Schlagwort 'poetische Musik', so redet hier wieder der Lehrer der Kommenden: der Lehrer Lowths, Browns, Macphersons, der Lehrer Diderots und Rousseaus, Klopstocks, Hamanns, Herders, der Vorläufer der Komponisten, die das geahnte dramatische Rezitativ wirklich als 'poetische Musik' und als eine mimische Musik auf zwei verschiedenen Stufen der musikalischen Entwicklung schufen: Gluck und Wagner. Und wenn endlich Dubos immer wieder die Einheit

des Dichters und Komponisten und orchestischen Regisseurs bei den Alten als einen künstlerischen Vorzug feiert, wenn er dem gegenüber immer wieder die Absonderung der einzelnen Arten künstlerischer Produktion und die getrennte, einseitige raffinierte oder entartete Ausbildung der einzelnen Kunstgattungen herabsetzt, so hören wir auch da theoretische Bekenntnisse, die später oft genug wiederholt worden sind, bis Rousseau, E. T. A. Hoffmann, Lortzing, Richard und Siegfried Wagner und andere die Einheit des Kunstwerks durch die Einheit des schaffenden Künstlers herzustellen unternahmen.

Die Wirkung der 'Reflexionen' des Dubos auf Lessings ästhetische Theorie kann man nicht verkennen. Aber sie kreuzt sich mit einer verwandten Strömung, die von Italien kam.

Die Rolle italienischer Kritik und Kunst in dem mit dem achtzehnten Jahrhundert anhebenden europäischen Kampf wider den französischen Klassizismus ist noch viel zu wenig bekannt, weiteren Kreisen in Deutschland wohl gar etwas Überraschendes. Ohne das verwickelte Problem hier meinerseits aufzurollen, um das sich neuerdings nach Danzel besonders Heinrich von Stein, Walzel, Donati und Croce verdient gemacht haben, möchte ich nur sagen, wie ich das Verhältnis ansehe.

Es handelt sich bei diesem italienischen Vorstoß gegen den Klassizismus der goldenen Zeit Frankreichs um einen theoretischen Fortschritt und um eine weitreichende künstlerische Reaktion. Beide gehen Hand in Hand, und in beiden regt sich eine Kraft, die ich die Mobilmachung des italienischen Nationalgefühls nennen möchte. Muratori (s. oben S. 127f.), der als Nachfolger von Leibniz und als Vorbild der ein Jahrhundert jüngeren *Monumenta Germaniae Historica* die Grundlage der vaterländischen Geschichte seines Volkes in einer großartigen, so noch nicht dagewesenen Sammlung der nationalen historischen Quellen errichtete, schuf in seiner Abhandlung 'Von der vollkommenen italienischen Poesie' Luft für eine neue, rein ästhetische Erkenntnis, die über den französischen Rationalismus hinauswuchs. Vicos Bedeutung habe ich bereits (oben S. 127f.) geschildert. Beide griffen zurück auf die ältere nationale Dichtung, geradeso wie in England gegen den französierenden Klassizismus der Restaurationszeit von der neuen Ära des erstarkenden Whiggismus Shakespeare

und Milton ausgespielt wurden. Dante wird in Italien der Hebel, um die Korrektheit Boileaus zu entwurzeln, den nationalen Hochmut des Jesuiten Bouhours zu widerlegen. Daneben lebt der Kultus Petrarcas, Tassos, Ariosts wieder auf und macht Säfte flüssig, die den klassizistischen Stil zu erfrischen und umzugestalten taugen.

Besonders aber rührt sich die nationale Gegenbewegung im Drama. Von Italien war einst das erste Beispiel der Renaissance der antiken Tragödie gegeben worden: zunächst im Sprechdrama, dann gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in der Neuschöpfung des rezitativisch-monodischen Musikdramas, dem ältesten Versuch der tragischen Oper. Die weitere Entwicklung hatte freilich von dem ursprünglich vorschwebenden Ideal weit abgeführt. Jetzt im achtzehnten Jahrhundert, wo eine Welle der englischen Tendenzen auf bürgerliche Freiheit und auf das Empirische, Natürliche, Gefühlsmäßige auch nach Italien hinüberschlug, erhob sich hier die leidenschaftliche nationale Eifersucht gegen die dominierende französische Dramatik.

Der nach den einstigen glänzenden Leistungen von Monteverdi, Scarlatti im Virtuosentum des Bravourgesanges, im konventionellen Formalismus und szenischen Prunk entarteten italienischen Oper will durch sinnvollere, dem Bedürfnis des Dramas gemäßere Dichtungen strengerer Form Metastasio neues Leben einhauchen und so dem alten Ideal der tragischen Kunst wieder nähern, der nationalen französischen Oper Lullis und Rameaus aber entgegenstellen. Graf Algarotti, der Freund und Tischgenosse Friedrichs des Großen, entwickelte eingehend das Programm einer Reform der Oper: einer Ausgestaltung ihrer dramatisch-poetischen Aufgaben mit Chören und Tänzen. Beide lebten jahrelang in Deutschland, hatten Gelegenheit, deutsche Musik und Dichtung kennen zu lernen. Es darf daher wohl angenommen werden, daß auch ihre Reformarbeit von der deutschen Kunstbewegung, die den Ausgleich zwischen Poesie und Musik suchte, nicht unberührt geblieben sind. Metastasios zahllose Libretti sind von den verschiedensten italienischen und deutschen Komponisten in Musik gesetzt worden. *La clemenza di Tito*, 1734 für Kaiser Karl VI. gedichtet, ist zuerst von Caldara, dann aber unter andern von Hasse 1737, von Gluck 1751, von Naumann 1769, von Mozart 1791 komponiert worden. Von Metastasios Wirkung

auf Wieland und Goethe und seiner Beurteilung durch Herder werde ich noch später sprechen. Der Fortschritt, den seine Texte zum Dramatischen hin machten, war nur ein sehr relativer, machte aber auf die Zeitgenossen einen großen Eindruck.

Nicht minder erhob sich die italienische nationale Reaktion im Bereich des gesprochenen Dramas.

Maffeis gefeierte Tragödien kennt man heute in Deutschland wohl nur aus Lessings Abfertigung seiner 'Merope'. Aber man muß sich erinnern, daß Lessing in seiner 'Dramaturgie' ihn als Helfer herbeirief im Kampfe wider die Regeln des Corneille, daß er mit ihm weit glimpflicher verfuhr als mit seinem Nachahmer und Tadler Voltaire. Maffeis Stücke sind immerhin der leise Anfang einer Losreißung von der französischen Hegemonie.

Einen freieren Flügelschlag spürt man bei Luigi Riccoboni. Schauspieler und Leiter einer italienischen Truppe, die von 1716—1729 in Paris spielte, Verfasser von Lustspielen in italienischer und französischer Sprache und in einer Mischung beider Sprachen, gab er 1727—1731 französisch eine umfassende 'Geschichte des italienischen Theaters' heraus und etwas später 'Historische und kritische Betrachtungen über die verschiedenen Theater Europas'. Den ersten Teil des größeren Werkes übersetzt wiederum Lessing (1754) in seiner 'Theatralischen Bibliothek'. Dieser halbfranzösische Italiener mit seiner Vereinigung historischer und praktischer Kenntnis der Bühne mehrerer Länder, der auf einen Ausgleich zwischen dem nationalen, stillosen und dem importierten französischen Geschmack im Drama abzielte, mußte Lessing als Bundesgenosse gelten in dem Kampfe um das nationale deutsche Theater. Riccoboni erzählt, wie er, als die italienischen Übersetzungen der Tragödien beider Corneilles und des Racine auf der italienischen Bühne nicht festen Fuß zu fassen imstande waren, auf Maffeis Rat mit den alten italienischen Tragödien, mit Stücken des Trissino, des Ruccelai, des Tasso einen Versuch gemacht habe. Er wurde so dem italienischen Theater ungefähr das, was Garrick durch seine Wiederbelebung Shakespeares dem englischen geworden ist. Diese früheren italienischen Nachbildungen der antiken Tragödie gefielen nach Riccobonis Behauptung so, daß er mehrere in Auszügen vorführt, die Lessing mit übersetzt.

Es sind die 'Sophonisbe' des Trissino und des Ruccelai 'Rosemonda', eine Dramatisierung der tragischen Ehe der Gepidischen Königstochter und des Langobardenkönigs Alboin. In beiden ist nach der antiken Sitte der Chor beibehalten: dort ein Chor von Numidischen Frauen, hier ein Chor von Gepidischen Mädchen. Im Einklang mit der 'Hekabe' des Euripides sei, wie Riccoboni hervorhebt, die Tragödie nur durch die Unterbrechung des Chors in Aufzüge geschieden, während sonst die Handlung fortgehe.

Die französische Renaissance-Dramatik des sechzehnten Jahrhunderts hatte gleichfalls in freierer oder engerer Anlehnung an das antike Muster den Chor eingeführt, anfangs auch noch bestimmt durch die geistlichen Mysterien, in denen musikalische Chöre hergebrachte Einlagen waren. Später schwankt die Behandlung des gesungenen Chors in der französischen Renaissancetragödie zwischen zwei Typen. Der eine — der mehr lyrische — hängt von Seneca ab. Der zweite Typus — der mehr dramatische — folgt dem Vorbild, das Trissino im Anschluß an die griechische Tragödie gegeben hatte, wenn er die Chöre vielfach auch am Dialog teilnehmen und in die Handlung eingreifen läßt. Die Bedürfnisse der Aufführung und naturalistische Tendenzen stellen dabei ihre, teilweise sich kreuzenden Forderungen. Der Chor, stets gegenwärtig, alle Vorgänge des Dramas miterlebend und mit seinen Lyrismen begleitend, dessen Wesen das Grundbuch der Renaissancepoetik, die Poetik des Julius Cäsar Scaliger definiert als 'Zwischenaktsteil' des Dramas, schien vor allem die Unveränderlichkeit des Schauplatzes und eine beschränkte Dauer der Handlung zu verlangen: die Einheiten des Ortes und der Zeit, die zuerst von der Generation Ronsards proklamiert wurden. Damals tauchte die illusionistische Lehre auf, die höchste künstlerische Wirkung werde nur erreicht, wenn die Dauer der dramatischen Handlung sich decke mit der Dauer der Aufführung.

Aber man rückt auch schon dem Chor zu Leibe: Garnier, der einen 'Cäsar' gedichtet hat, worin Antonius mit dem blutigen Gewand des Ermordeten vor das Volk und den Soldatenchor tritt, fordert, man solle unbekümmert um die Alten den gesungenen Chor durch einen gesprochenen ersetzen. Zunächst freilich vermag der gesungene Chor sich

noch zu halten. Die hervorragendsten Dramatiker der französischen Renaissance, Garnier und Montchrétien, steigern seine Wucht und Fülle. Montchrétiens *L'Ecossaise ou le désastre*, die Vorläuferin von Schillers 'Maria Stuart', schließt nach der Hinrichtung der schottischen Königin mit einem Chor klagender Frauen. Besonders biblische Stoffe entlocken echte tragische Akzente. Des Desmasures Davidtrilogie (1566) mit calvinistischen, von Musiknoten begleiteten Liedern *(Cantiques)* und Halbchören lehrt, daß lange vor Klopstock die Bahn seines 'David' und seiner Hermann-Trilogie beschritten ward.

Alle jene französischen Renaissancedramen standen der lebendigen Theaterpraxis fern. Nur das Liebhabertheater, Aufführungen von Studenten und Gelehrten in den Kollegienhäusern, von Mitgliedern der Hofgesellschaft verschafften ihnen dann und wann die Stimme künstlerischer Wirkung. Vielfach aber oder gar meist blieben sie stumme Buchdramatik. Als dann 1599 der erste große wirkliche Bühnendichter Frankreichs Alexandre Hardy für die königliche Schauspielertruppe seine dramatische Massenproduktion begann, gestaltete er die Tragödie nach den praktischen Bedürfnissen des Theaters um: er schränkt das lyrische Element ein, wirft den Chor und mit ihm die Zeiteinheit der vierundzwanzig Stunden wie des Ortes über Bord, er dichtet 'Tragikomödien', d. h. romantische Dramen mit Stoffen aus dem spätantiken Roman Heliodors und aus spanischen Novellen, er dichtet Komödien in der Form erotischer Pastoralen nach dem Vorbild Tassos und Guarinis.

So fand Corneille die französische Bühne. Er drängte die Tragikomödie mit ihrer freieren Form, ihrer Romantik, zurück. Die Regel der drei Einheiten triumphierte. Aber die Chöre, die stehengebliebene Wurzel der hellenischen Tragödie nach Vischers schönem Ausdruck, blieben draußen. Fortan gibt eine feste Akteinteilung mit Pausen der Handlung die Grundlage für den Fortschritt der dekorativen Bühnenausstattung. Und der tragische Stil wird nun allein in der Repräsentation, in der Schönheit, Fülle, Würde, im Pathos der dargestellten Handlung und der poetischen Diktion gesucht.

Als Lessing seinen grausamen Krieg gegen diesen heroischen Stil des Corneille begann, waren doch auch in Frankreich schon längst theoretische Kritik und künstlerische Arbeit am

Werk, ihn zu zersetzen. Racine wandelte die Tragödie des Stolzes und der Ehre in die Tragödie des Herzens. Und er findet auch den Weg zurück zu der alten Quelle tragischer Inspiration: zu den biblischen Stoffen des Alten Testaments. Von dort, wo die unversieglichen Ströme echter Lyrik fließen, aus dem Stil der Psalmen und der Propheten und aus der religiösen Empfindung des hebräischen Jehovadienstes schöpft er neue Kräfte, den Stil seiner Tragödie zu beseelen und ihn einzutauchen in die tiefe Flut idealer Erhabenheit. Seine beiden biblischen Dramen 'Esther' und 'Athalie' riefen in den Chören jüdischer Mädchen, die von Moreau komponiert, Sologesang mit mehrstimmigem Gesang wechseln ließen und sich mit der dramatischen Handlung glücklich verflechten, die Ahnung einer Vertiefung, einer Idealisierung des tragischen Stils durch die Musik hervor, die dem Drange der Zeit entsprach, die auch in der fast gleichzeitigen Schöpfung einer dramatischen, rezitativisch-deklamierenden Oper durch Lulli und Quinault erstrebt ward, die aber erst in der Zukunft zwei deutsche Meister, Gluck und Wagner, im Musikdrama erreichen sollten, während für die klassisch-romantische Tragödie Goethes 'Helena', 'Pandora', 'Epimenides' und Schillers 'Braut von Messina' sie als kühne dramaturgische Forderung vor Augen stellten.

Zunächst zwar blieb Racines Zurückgreifen auf die Form der Renaissancetragödie ohne Folge. Man dichtet weiter regelrechte Verstragödien in dem heroisch-galanten Stil des klassizistischen Sprechdramas. Voltaire legte in seinem 'Oedipe', seiner Jugendtragödie, einem Chor von Thebanern ein einziges Alexandriner-Paar in den Mund, eigentlich nur eine verzweiflungsvolle Interjektion an den Tod, und erregte durch die ungeschulten Sprecher bei der ersten Aufführung (1718) das Gelächter des Parterre. Gewitzigt führte er dann im 'Brutus', wie sein Vorwort bekennt, nur einen stummen Senat ein.

Aber das Problem des Chordramas blieb doch in den Gedanken der Ästhetiker und der Dichter lebendig. Des Dubos Betrachtungen habe ich vorgeführt. Nicht weniger bekannt war in Deutschland eine prinzipielle Erörterung der Frage von Abbé Vatry, die in den teilweise von Gottsched übersetzten literarischen Memoiren der Pariser *Académie des Inscriptions et des Belles Lettres* 1733 erschien, *von Bodmer 1743

in seiner 'Sammlung Critischer usw. Schriften', (10. Stück, S. 85—94) als 'Des Herrn Vatry Gedanken von den Chören in den Trauerspielen' auszugsweise wiedergegeben * und z. B. von Elias Schlegel benutzt wurde. Aus dem Gedankengang dieser Abhandlung kehren entscheidende Teile wieder in Schillers Vorrede zu seiner 'Braut von Messina': ob und welche Zwischenglieder der Vermittlung dabei im Spiele waren, bleibe hier dahingestellt.

Der französische Abbé verwirft gleich seinem Kollegen Dubos keineswegs die Oper als ein künstlerisches Unwesen, als ein bizarres Mischprodukt, wie viele Klassizisten aus einem platten Illusionismus heraus es getan hatten, am nachdrücklichsten bekanntlich St. Evremond, auf den sich dann Gottsched berief. Er erweist, gestützt auf die italienischen Ästhetiker Robortello, Castelvetro und Gravina im Gegensatz zu Dubos, daß die antike Tragödie wirklich gesungen, nicht rezitiert wurde, und vergleicht mit Recht den Vortrag ihrer dialogischen Stücke mit dem Rezitativ der modernen Oper. Ihre Chöre aber setzt er nicht etwa den Chören, sondern den *Airs*, den Tanzmelodien, der Oper gleich. Nachdrücklich schärft er ein, daß die antiken Chöre stets begleitet waren von einer Art Tanz, der mimisch-dramatischen Charakter hatte. Mit richtigem Blick in die ästhetische Grundfrage bekämpft er das ganze Prinzip der Naturnachahmung, das von Aristoteles her durch Scaliger bis auf Batteux so mißverstanden tradiert worden war. Ebenso verwirft er die Lehre von der Wahrscheinlichkeit, gegen die der Gebrauch gesungener Worte verstoße. Die Tragödie ist keineswegs Nachahmung der Natur. Sie ist vor allen Dingen 'ein Poem'. Und zwar *un poème destiné à devenir spectacle.*

Naturtreue verbürgt durchaus nicht die ästhetische Wirkung. Eine Statue von Marmor und Bronze entzückt, eine Wachsfigur stößt ab. Die Tragödie ahmt nicht bloß nach durch Dialoge. Sie ahmt auch nach durch Töne und Gesten, durch Musik und Tänze. Will man den Gesang als naturwidrig verbannen, so muß man auch die Verse ausschließen. Vatry hält allerdings an den Einheiten fest (wie ja auch Schiller in der 'Braut'), und wie er die Bedeutung des Chors für sie darlegt, das ist nicht frei von rationalistischer Spitzfindigkeit; doch darin wird man ihm gern zustimmen, daß der Chor an den Aktschlüssen durch Ausfüllung der Pausen die Einheit der Handlung und so auch den

ästhetischen Eindruck steigere. Auch kann man zugeben, daß der Chor als Zeuge der dramatischen Vorgänge und als Berater der handelnden Personen dem technischen Bedürfnis, die Motive und den Verlauf dem Zuschauer verständlich zu machen, besser genüge als die konventionellen Figuren der Vertrauten in den französischen klassizistischen Dramen.

Alles dies sind Nebensachen. Am meisten Gewicht aber legt Vatry auf jene Wirkung der Chöre, die er die 'Vermehrung des Erhabenen' nennt. Sie steigern die pathetische Wucht. Sie füllen die Pausen der Handlung durch neue Eindrücke, an denen Musik und Tanz teilhaben. Sie potenzieren den unmittelbaren Eindruck der Schicksale und Taten der handelnden Personen des Dramas durch den indirekten Eindruck, den der miterlebende Chor davon empfängt und in künstlerischer Stilisierung, mit Begleitung von Musik und mimischen Gebärden ausspricht. Sie bieten gleichsam den Zuschauern andre Zuschauer (*en offrant aux spectateurs d'autres spectateurs*). Es ist das, was Schiller in seiner Vorrede als das 'natürliche Theater' bezeichnet, d. h. als das Sprechen der dramatischen anwesenden Personen vor dem als Zuschauer anwesenden Chor, dem er dann das wirkliche Theater als Kunsttheater gegenüberstellt. Auch große Maler, meint Vatry feinsinnig, begnügen sich nicht, auf Gemälden schreckliche Dinge in ihrer einfachen Erscheinung darzustellen, sondern zeigen das Entsetzen zunächst wie in einem Spiegel auf den Gesichtern der sie als Zeugen und Zuschauer Miterlebenden. Ebenso müsse es ein guter Dichter machen: „Iphigenie auf dem Theater soll umgeben sein von Personen, die ihr Unglück mitempfinden". Und nun folgt als Schlußwort eine Charakteristik und ein Urteil von schlagender Prägnanz: „Aus einem einzigen und in sich vollkommenen Schauspiel (der alten Tragödie) haben wir zwei gemacht, die beide unvollkommen sind": die klassizistische Tragödie und die heroische Oper. Es lag darin, obwohl unausgesprochen die zwingende Forderung an die Zukunft, diese beiden unvollkommenen Formen des Dramas durch wechselseitige Befruchtung zu vollkommenen Erscheinungen umzugestalten oder sie wieder zu einem vollkommenen Ganzen zu vereinen.

Lessing der Dichter konnte solche Forderungen nicht fruchtbar machen. Der Dramaturg Lessing aber wußte oder ahnte, welches Ideal des tragischen Stils hier der Zukunft vorgezeichnet

war. Zur Eröffnung des Hamburgischen Nationaltheaters wurde des Freiherrn von Cronegk Trauerspiel 'Olinth und Sophronia', die Dramatisierung einer Episode des Tasso, aufgeführt. Darin hatte der Dichter die vollendeten ersten vier Akte mit gereimten strophischen Chören geschlossen. Die Behandlung ist rein musikalisch: Halbchöre wechseln mit Tuttisätzen, als Soli lösen sich ab Rezitative in freien gereimten Versen und Ariosen in gleichmäßigen Liedversen. Das Vorbild, vermute ich, war das lyrische Drama Italiens, das Cronegk in Venedig kennen gelernt haben mochte. Bei der Hamburger Aufführung des von fremder Hand zu Ende geführten Werks wurden die Gesänge fortgelassen. Aber sie wurden ersetzt durch 'Symphonien', d. h. durch instrumentale Nachspiele, von Hertel, der auch für Weißes Richard III. die Musik lieferte. Bei diesem Anlaß hat Lessing nach Ausweis der Studienblätter seines theatralischen Nachlasses die Frage der Wiedereinführung des Chors ernsthaft erwogen. Er knüpft dabei weder an die 'Athalie' Racines noch an die französische Renaissancetragödie Garniers, von dem er wußte, an, noch an die vor-Gottschedische deutsche Buchdramatik eines Opitz, Gryphius, Lohenstein, noch an die auf Deutschland und England wirkenden Dramen des Holländers Vondel und seiner Genossen. Uns muß das auffallen: hatte doch noch Elias Schlegel sich ganz ernsthaft mit der dramatischen Kunst des Gryphius in einer langen Abhandlung auseinandergesetzt. Aber all das lag für Lessing, den Bühnenpraktiker, der als ein Eroberer wie der große Fritz kühn der Zukunft den Weg frei machen wollte, weit hinter ihm in einer Wolke überwundener tiefer Regionen. Er geht vielmehr auch hier wieder von den Engländern aus, und zwar von den lebenden.

Gerade damals schien bei ihnen der Chor im Drama aufs neue ein künstlerisches Dasein zu gewinnen. Seine tragische Bedeutung erörterten Richard Hurd in seinem Kommentar zur *Ars poetica* des Horaz (seit 1749) und Henry Home in seinen vielgelesenen, auch mehrfach in deutscher Übersetzung erschienenen *Elements of Criticism* (1762). Gleichzeitig versuchte sich in neuen Chordramen Mason. Seine 'Elfriede' (1752) ergriff den später von Bertuch, Klinger, Schiller, Paul Heyse behandelten Stoff der tragischen Liebe des Brautwerbers zu der Eva-Natur eines schönen Weibes, rechtfertigte die neue Manier

der eingeführten Jungfrauenchöre in vorgesetzten Briefen, wurde bald ins Deutsche übersetzt und dürfte wohl auch Schiller bekannt gewesen sein. Es ist immerhin bemerkenswert, daß auch Opernkomponisten wie Paësiello und andere denselben Stoff gewählt haben. Masons Chortragödien brachten die ästhetische Debatte über die Möglichkeit, auf der modernen Bühne das Sprechdrama mit Gesang zu verbinden, in Fluß. Englische wie französische Journale besprachen die Frage. Eine französische Kritik des Cronegkschen Dramas bedauerte, daß diese durch die 'Athalie' angeregte, an Schönheiten reiche 'christliche Tragödie' 'wegen der Beschaffenheit der deutschen Musik' nicht ausgeführt worden sei. Lessing entgegnet: „Wie abgeschmackt ist das! Wenn man noch gesagt hätte, die deutsche Poesie wäre zur Musik ungeschickt". Wir werden heute sagen: im Jahre 1757, als von Cronegk starb, hatte weder die deutsche Poesie noch die deutsche Musik die Kraft für das vorschwebende Ziel. Lessing notiert sich zwar den Gebrauch des Chors bei Elisabethanischen Tragikern und die Verteidigung des Chors bei Hurd, der sich auf den Abt Vatry und auf die 'der neueren Poesie Ehre machenden' Stücke Masons beruft, aber einer englischen Journalkritik über Masons zweites Chordrama zustimmend, erklärt er sich 'gegen die eingebildeten Vorteile des Chors', ironisiert namentlich die behauptete 'häufigere Gelegenheit zu poetischen Schönheiten' und beleuchtet so hell die Gefahr des eingeschlagenen Wegs. Den Standpunkt Lessings vertritt dann in eingehender Polemik gegen Vatry und Hurd des letzteren Übersetzer Eschenburg, freilich ohne dem Problem ins Herz zu sehen.

Es handelte sich denn doch um Tieferes und Schwereres als ein bloßes Zusammenleimen der Oper und der Tragödie. Poesie und Musik suchten sich nicht wie ein Geschwisterpaar, das nach langer Trennung wieder beisammen sein möchte, sondern wie Bruder und Schwester, die in der Kindheit als gleiche Kameraden eins waren, dann durch das Leben auseinandergerissen sich jedes für sich in dem eigenen Charakter seines Geschlechts entwickelten und nun überwältigt von dem Gefühl, daß auf dieser langen Bahn der Isolierung ein Teil ihrer Seele verkümmerte, sich wieder nahe kommen wollen, um sich zu verjüngen, sei es durch Berührung und Austausch, sei es durch Vereinigung ihrer gereiften, selbständigen Kräfte. Lessing

wußte, daß die Poesie erst ihre ursprüngliche Natur wieder finden und zugleich voller Ausdruck eines erhöhten menschlichen Lebens werden müsse, um die Gipfel der Kunst zu erklimmen. Das verriet uns sein Urteil über Klopstocks neue tragische Lyrik, die freien dithyrambischen Verse, die er für das Drama und die musikalische Komposition empfahl (s. oben S. 149). Und es überzeugen uns davon noch fester die denkwürdigen Sätze, die er im Sommer des Jahres 1766 hier in Berlin niederschrieb für den nicht ausgeführten zweiten Teil seines 'Laokoon'.

Ihm ist 'die Verbindung der Poesie und der Musik' von der Art, 'daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheinet'. Er weiß, daß 'es eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten'. Er will ihre Trennung nicht unnatürlich nennen, noch weniger die Ausübung der einen ohne die andre tadeln. Aber er bedauert, daß „man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen macht und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß". Er tadelt ferner, daß die Oper eigentlich eine gemischte Verbindung beider hat, insofern die Arie die Poesie als helfende Kunst, das Rezitativ dagegen die Musik als helfende Kunst benutzt. Er nimmt, was für ihn so höchst charakteristisch ist, Partei gegen die italienische Reform des 'lyrischen Dramas' in den Opern Metastasios wegen ihrer unnötigen Personenhäufung und der Unsitte, jede Szene mit einer Arie zu schließen, damit der Sänger seinen Abgang habe und 'für seine Kadenze geklatscht, werde, meint, daß hingegen in den besten französischen Opern' in Lullis 'Atys' und 'Armida' die Ansprüche des Dramas besser gewahrt seien. Er stellt sich also, ohne es zu wissen, auf die Seite Glucks und bezeichnet die Richtung, in der sich wirklich das musikalische Drama entwickelt hat.

Wagner hat diese Hoffnungen Lessings in seinem Musikdrama erfüllt. Und es ist, als ob auch die technische Lösung, die er brachte, einer Anregung Lessings entspringe. Im 26. Stück der Hamburgischen Dramaturgie äußert Lessing in der Besprechung der von Agricola zu Voltaires Tragödie Semiramis komponierten instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele, daß „das Orchester bei unseren Schauspielen gewissermaßen die

Stelle der alten Chöre vertritt". Er stützt sich dabei auf die Darlegung des verdienstvollen Hamburger Musikers Scheibe, der schon 1738 zu Tragödien Corneilles und Racines solche Symphonien komponiert hat. Ebenso hatte Henry Home als Ersatz für den aufgegebenen Chor, der den Eindruck des beendeten Aktes festgehalten und für die kommenden Eindrücke empfänglich gestimmt habe, eine Zwischenaktsmusik vorgeschlagen, welche die erweckten Leidenschaften ausklingen lasse und zu den neuen Empfindungen überleite. Dem entspricht in gewisser Hinsicht auch Wagners Auffassung von der dramatischen Mitwirkung des Orchesters und die bedeutsame, interpretierende, beleuchtende Rolle, die er ihm als einem organischen Glied des ganzen Musikdramas zuweist. Lessing verlangt ferner an derselben Stelle von der Instrumentalmusik nur immer diejenigen Folgen von Tönen, die eine Empfindung am deutlichsten ausdrücken, und wünscht 'diese öfterer zu hören', um „durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimnis des Ausdrucks zu kommen": hier haben wir bereits die künstlerische Begründung des Leitmotivs.

Erstaunlicher als dieses künftiger Entwicklung vorgreifende Verlangen scheint mir jedoch eine andre Vorausahnung. Er erkennt an, daß es in Deutschland bereits Tonkünstler gebe, die „im Ausdruck der Leidenschaften, auf den alles dabei ankommt, bis zur Verwunderung glücklich sind, aber er vermißt den Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen abgeleitet hatte" und glaubt, daß „ein großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonien geschehen könnte". Mit andern Worten: er sieht voraus, daß die Entwicklung der Orchestermusik, wie sie die neue Art der Symphonie durch Mozart und Beethoven gebracht hat, erst die Grundlage für eine tiefere Musikästhetik, für eine volle Erkenntnis der Kräfte des musikalischen Dramas sein kann. In der Tat wäre ja Webers und vor allem Wagners Reform der Oper unmöglich gewesen ohne die mächtige Steigerung des musikalischen Ausdrucksvermögens in der Symphonie.

Lessing hat mit seiner ausführlichen Untersuchung über die Zwischenakts- und Vorspiel-'Symphonie' des Dramas wohl manchen modernen Leser der 'Dramaturgie' ein wenig gelangweilt. Wozu das alles? Wir kommen ja heute ohne Einleitungs-

und Zwischenaktsmusik bei der Tragödie aus und sind froh, daß wir sie los geworden sind. Daß dieser Verlust einen ästhetischen Verlust auch heute bedeutet, möchte ich nur nebenbei aussprechen. Aber Lessings eingehende Behandlung der sogenannten 'Symphonien' des Dramas ist mit nichten das Steckenpferd seiner Laune. Er greift hier in der Tat nach der Lebensader der damaligen deutschen Musik. Hier erfrischte sich ihr Blut für die neuen Aufgaben der Zukunft.

Allerdings, Lessing selbst hat den musikalischen Fortschritt, der hier in Frage kam und dessen prinzipielle Seite er mit unübertrefflicher Klarheit formuliert hat, als solchen noch nicht bezeichnet. Der Komponist der Musik zur 'Semiramis' hatte den Zwischenaktsstücken durchgängig nur einen einzigen Satz gegeben, der sich auf den eben beendeten Akt bezieht. Lessing billigt das und zieht daraus den Schluß, Agricola halte zwei Sätze, von denen der zweite dann auf den folgenden Akt vorausweisen würde, hier für nicht angemessen. Lessing meint, zwei Gründe sprächen wirklich gegen eine solche Verbindung eines Nachspielsatzes und eines Vorspielsatzes zu einer Zwischenaktssymphonie. Der eine ist ein poetischer: man darf nicht im Verlauf des Dramas zu deutlich im voraus dem Zuschauer den Weg zum Ziel zeigen, also auch durch ein Vorspiel nicht zu viel vom bevorstehenden Akt verraten. Der andere Grund ist ein musikalischer, 'der sich aus den Schranken der Musik ergibt': wären die Leidenschaften der zwei aufeinanderfolgenden Akte einander ganz entgegen, dann müßten auch die beiden Sätze ganz widersprechend sein; in zwei besonderen voneinander gänzlich abgesetzten Stücken muß indessen der Sprung, z. B. aus dem Ruhigen in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame notwendig sehr merklich sein und etwas Beleidigendes haben; in einem einzigen Musikstücke von der erforderlichen Länge läßt sich ein solcher Übergang eher herbeiführen; 'die Motivierung der plötzlichen Übergänge' ist „einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie ziehet, ja vielleicht der allergrößte"; auch in mehrsätzigen Symphonien drückt wohl jeder Satz etwas andres aus, aber nicht etwas verschiedenes; „in einer Symphonie muß nur eine Leidenschaft herrschen und jeder besondere Satz muß eben dieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiedenen Abänderungen, nach den Graden ihrer Stärke und Lebhaftigkeit

oder nach den mancherlei Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften ertönen lassen".

Zweierlei also steht hier in Frage: Kann und darf in einem Musiksatz der Ausdruck umschlagen? Dürfen in einer als künstlerischen Einheit gedachten Symphonie die einzelnen Sätze ohne innere, ohne inhaltliche Verwandtschaft sein? Die erste Frage bejaht Lessing, die zweite verneint er. Diese beiden Antworten entsprechen in der Tat der Richtung, die der epochemachende Umschwung der deutschen Instrumentalmusik im Zeitalter Lessings genommen hat. Zu derselben Zeit, da Klopstock die neue deutsche poetische Sprache, die musikalische Sprache der Poesie entdeckte, von der ich früher redete (s. oben S. 149), schuf in Mannheim ein nicht minder großes Genie, der Böhme Johann Stamitz, *dessen musikgeschichtliche Bedeutung erst Hugo Riemann erkannt hat*, der deutschen und damit der europäischen Orchestermusik eine neue Form und einen neuen Stil. Er fixierte die Orchestersymphonie in der dann feststehenden Form und Reihenfolge von vier Sätzen (Allegro, Andante, Menuett, Presto) mit voll ausgebildeter Sonatenform des ersten Satzes, und er schuf den lebendigeren Stil, indem er innerhalb desselben Satzes, ja innerhalb eines Themas das unerhörte Beispiel rascher Kontrastwirkung, plötzlichen Umschlages des Ausdrucks vor die staunenden Zeitgenossen hinstellte und durch seine künstlerische Durchführung gegen alle Anfechtungen für alle Zukunft der Instrumentalmusik sicherte. Jene 'Schranken der Musik', von denen Lessing noch spricht, hatte Stamitz als erster tatsächlich niedergerissen, und zwar schon mehr als zehn Jahre vor der Dramaturgie. Denn er starb bereits 1757. Diese Steigerung der Fähigkeit, in der wortlosen, sogenannten, absoluten Musik rasch von einem Empfindungsausdruck zu einem andern, davon verschiedenen überzugehen, bedeutet, das hat Lessing richtig gesehen, ein Hinüberschreiten der Musik in die Sphäre der Poesie, deren eigenstes Vermögen 'die Motivierung plötzlicher Übergänge' bildet. Nur weil Stamitz die Instrumentalmusik der Poesie genähert, sie poetischer, sprechender gemacht, ihr durch seine Thematik und seine neue Orchestrierung das Singende der menschlichen Stimme gab, erreichte er den ungeheuren Fortschritt, den die Welt anstaunte und auf dem Jomelli, Haydn, Mozart weiter bauten. Ob Lessing diesen Fortschritt bereits begriffen hatte, ist zweifel-

haft. Vielleicht spricht aus seinen Bemerkungen sogar eher die Opposition norddeutscher musikalischer Autoritäten, die Stamitzens Neuerung als 'Kunstentartung' (!) bekämpften. Auf der anderen Seite hat Lessing, wenn auch etwas unglücklich im Ausdruck, doch sicher richtig das ästhetische Gesetz des organischen Zusammenhangs der Symphoniesätze ausgesprochen. Die Entwicklung der deutschen Symphonie hat dieses alte Gesetz immer schärfer herausgearbeitet. Beethovens Symphonien (z. B. sehr deutlich, wie kürzlich Chop trefflich nachwies, die c-moll) zeigen zwischen den Themen der einzelnen Sätze entschiedenste innere Verwandtschaft. Die moderne Motivtechnik, wie sie in Richard Wagners Musikdramen, in Liszts und anderer symphonischen Kompositionen dann meisterlich fortgebildet wurde, basiert auf diesem Streben, die miteinander verbundenen Themen nicht äußerlich nebeneinander zu stellen, sondern innerlich auseinander hervorwachsen zu lassen. Die Symphonie wird so immer mehr ein Organismus mit poetischer Gliederung und Entwicklung.

Vielfach im Einklang mit Lessing steht Gerstenbergs (s. oben S. 151f) merkwürdiger Feldzug gegen die schlechte Einrichtung des 'italienischen Singgedichts' (Fortsetzung der Schleswigschen Literaturbriefe, 1770), d. h. gegen die unkünstlerische Verbindung des Secco-Rezitativs mit der Arie. Gleich Rousseau und Gluck empfiehlt er 'das obligate (freiere, instrumental reich begleitete) Rezitativ'. Er setzt die Oratoriumssänge „des männlichen erhabenen deutschen Händel samt seinem unmelodischen Eigensinn über alles Geklingel der neueren Italiener", findet freilich den Fortschritt der Instrumentalmusik bedenklich („die Darmsaiten haben singen gelernt: das ist schon recht, aber der Sänger hat es verlernt, und das ist nicht recht"), gesteht aber eine besondere Gattung rezitativischer Opern zu und appelliert an die Zukunft: „Welch ein Werk könnte die Oper sein, wenn man noch itzt die eigentümliche Welt der Oper (. . . die Welt einer edlen und der Gottheit würdigen Imagination) so zu nutzen versuchte, als schon das bloße Ideal derselben die brüderlichen Genien der Dichtkunst und der Tonkunst dazu einladet."

Die Bedeutung und die Anwendung des Chors im gesprochenen Drama hat theoretisch am nachdrücklichsten der in Berlin lebende Schweizer Sulzer vertreten. Seine Stimme

kommt aus einem Lager, wo noch die ästhetischen Lehren Bodmers, Breitingers, Baumgartens, doch auch das Beispiel Klopstocks und Ideen italienischer Ästhetiker und Opernreformer walten. Auf Algarottis Schrift über die Oper (s. oben S. 167) beruft Sulzer sich selbst, Hurd und Home haben sicher auf ihn gewirkt. „Die Neueren", so klagt der Artikel 'Chor' seines ästhetischen Lexikons, „haben die Chöre im Trauerspiel abgeschafft, sowie sie überhaupt viel in der Pracht desselben hinter den Alten zurückbleiben. Indessen ist gewiß, daß sie mit großem Vorteil könnten beibehalten werden, zumal da man ietzo von dem Zwang frei wäre, ihn beständig auf der Bühne zu behalten." Er beruft sich für die Möglichkeit der Wiedereinführung im Trauerspiel auf Racines 'Athalie' und auf das Beispiel einiger Engländer, wobei er weniger an die Elisabethaner als an Milton, Dryden denken wird und an den Zeitgenossen Mason. Er begründet dann sehr gut die außerordentliche, mit nichts anderm zu vergleichende Wucht des künstlerischen Eindrucks, der vom Chorgesang ausgeht. Vielleicht wirkte dabei auf ihn Shaftesburys 'Brief über den Enthusiasmus', der in jeder Leidenschaft einer Menge die sich steigernde Kraft eines Panischen Schreckens erkannte.

„Es ist eine sehr bekannte Sache, daß jede Empfindung, die wir an vielen Menschen zugleich sehen, unwiderstehlich auf uns wirkt. Wer einen oder zwei Menschen in irgendeiner Leidenschaft sieht, kann noch mit einiger Ruhe ihnen zusehen; wenn aber eine ganze Menge durch dieselbe Leidenschaft in Bewegung gesetzt ist, so wird man mit unwiderstehlicher Gewalt zur Freude, Furcht oder Schrecken hingerissen." Sulzer bezeichnet damit eine psychologische Beobachtung, für die von der jetzigen Forschung der Ausdruck 'Massensuggestion' geprägt ist, und wendet sie feinsinnig auf das Ästhetische an. Er übt an der konventionellen Oper seiner Zeit schärfste Kritik. Mit Anlehnung an die Gedanken Glucks in seiner Vorrede zu seiner Oper 'Alceste' macht er selbst Vorschläge zu einer Reform der Oper und entwirft das Programm eines auf das Nationalinteresse eines ganzen Volkes gegründeten Schauspiels, 'in dem die einzelnen Kräfte der verschiedenen schönen Künste genau vereinigt sind': man glaubt, er hätte das Gesamtkunstwerk Wagners mit seinem der nationalen Sage entlehnten Stoff vor sich gesehen. Seine Worte sind aber 1771 geschrieben! Und Sulzer meinte, 'von der neuen

Art des Dramas', die ihm vorschwebte, könnte man sich leicht eine Vorstellung machen, wenn man Klopstocks Bardiete mit Überlegung betrachtet.

VI.

Am 2. Dezember 1769 schrieb ein junger Deutscher in Paris über das Pariser Theater:

Ich habe in allen schönen Künsten Menschheit gesucht und sie nicht immer gefunden ... Was ist im Tanze Menschliches? Menschliches in der Musik? — Es wird die Zeit kommen, da unsere Musik erscheinen wird ... künstlich im Kleinen und nichts im Großen —: keine Simplicität, kein Menschlicher Ausdruck, kein Eindruck ... O was für nützlichere Sache, als dem Theater mehr Illusion zu verschaffen. — Wer das thut, der arbeitet für die Menschheit. — Wird eine Zeit kommen, da man Klöster und Kanzeln zerstören wird und das Theater säubern und zu aller Illusion bringen? — — O eine neu zu schaffende Deutsche Oper! Auf Menschlichem Grund und Boden; mit Menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung, Empfindung; o grosser Zweck! großes Werk! — Sprechen, wo man spricht: singen, wo man singt! Oder nein! statt sprechen, ganze Auftritte durch nur Pantomime, und denn singen, wo man empfindet — — das ist eine Oper! Der Plan muß einfach seyn: keine Verkleidung — keine Verwicklung ... Der Plan muß Empfindung seyn: nur diese spricht durch Minen, nur sie singt durch Lieder! Nichts also, als Menschliche Scenen. Die Dekoration muß Menschlich seyn ... Die Tänze Empfindung seyn nicht blos Füsse spielen und Hände ausstrecken oder den Nacken beugen, sondern mit dem ganzen Körper sprechen ... Die Empfindung muß den Tanz gezeichnet, und die Musik dazu gesetzt, und die Geberden gebildet haben. Oper ist Bild fürs Auge: Ton fürs Gehör: ei fürs Gefühl? unmittelbar fürs Gefühl? ... Wo sind die Töne des Gesanges, die unmittelbar erschüttern? und die Geberden der Deklamation, die stumm die gröste Wirkung thun müssen — und siehe! das lebte bei den Alten! — — Das ganze Operntheater ist Gemälde! O da sollte Alles genutzt werden: Pyramiden Gräber, ihr solltet nicht blos fürs Auge daseyn.

Die Worte stehen im Reisetagebuch des jungen Herder*). Wenige Wochen später verließ dieser faustische Kritiker einer alternden Kultur die Stadt des tragischen Pompes und der 'Repräsentation' und erlebte in schlimmer Januarnacht eine grausige Seefahrt von Antwerpen nach Amsterdam. Die Erinnerung daran klang in seinem Aufsatz über 'Ossian und die Lieder alter Völker' (Suphan Bd. 5, S. 169) also nach:

*) Suphans Ausgabe Bd. 4, S. 479, 482, 483, 484f., 486.

Das Gefühl der Nacht ist noch in mir, da ich auf scheiterndem Schiffe, das kein Sturm und keine Fluth mehr bewegte, mit Meer bespült, und mit Mitternachtwind umschauert, Fingal las und Morgen hofte.

Die Auffrischung dieses Eindrucks gab den stimmenden Akkord für zwei Peruanische Lieder, einen Lappländischen Gesang und die grandiose Edward-Ballade. An den sinnlichen Rhythmus der Sprache in den früher von Lessing mitgeteilten Litauischen 'Liederchen' erinnernd, überträgt er sie nach Worten, Klang und Rhythmus möglichst treu. Aus den vergilbten löschpapiernen Blättern, auf denen diese vier Lieder stehn, tönt dem, der sie mit empfänglichem Herzen liest, auch heute noch wie im Jahre 1773 eine seelenvolle Melodie entgegen: die in schmelzender Zartheit und tragischer Leidenschaft, im Lyrischen wie im Dramatischen gleich natürliche Musik jener Gebilde, die wir auch heute noch nicht besser als mit dem problematischen Namen 'Volkslied' zu bezeichnen wissen. Es ist die Musik einfältigen Lebens, gefühlter Wahrheit, das Beben einer Empfindung und einer Sprache, die persönlicher, irdischer, leibhafter sind als der Ausdruck in Klopstocks hochfliegender oder zärtlicher Lyrik.

> Ich aber komme jetzt
> von der röthenden Dämmerung Morgenhöhn
> und sinn' hinüber und ziele gefiederten Blick
> zu des Ufers Hoffnung.

Herders Hoffen auf 'den Morgen' trog nicht. Er selber half ihn heraufführen, dessen Frühlicht ihn, seine Person und sein Schaffen, umwittert wie keinen sonst in der Welt. Den 'Genius der Zukunft' hatte sein machtvoller Dithyrambus angerufen auf der langen Meerfahrt, die ihn von den baltischen Gestaden nach dem Westen trug. Und dieser Genius reichte ihm, worum er gebeten: 'die Sonn' als Fackel, in dunkeln Meers verhüllte Schätze zu sehn', lehrte ihn, 'der neuen tiefen Schöpfung' Auge zu finden, entwirrte vor ihm 'des Schicksals gordischen Knäul, den (sonst) nur die leitende Zeit abwebt' (Suphan Bd. 29, S. 323; Lebensbild Bd. 2, S. 23).

Im Juni 1839 wagte ein anderer junger Deutscher, ein deutscher Künstler, die Reise von Riga nach Paris: der sah das französische Theater, sah die französische Oper mit denselben Augen, mit der gleichen Sehnsucht nach einer deutschen Oper der Zukunft. Auch ihn umbrauste auf stürmischer Fahrt im schauerlichen Unwetter des nordischen Meeres eine neue Musik,

ein neuer Geist der tragischen Kunst, und es erschien ihm in voller Klarheit und Lebensfülle jenes Bild der neuen deutschen Oper, des echten Bündnisses zwischen Drama und Musik, wie es Herders Reisejournal im Sonnenspiegel der Zukunft erschaut hatte. Der 'Fliegende Holländer' Richard Wagners bringt den Ahnungen jener von Ossians Klängen durchzitterten Sturmnacht an der holländischen Küste die Erfüllung mit der Macht moderner Kunst. Was Herder damals in hellseherischem Drang, mit unerhörter intuitiver Kraft der Phantasie voraus empfand, was er dann in ungezählten Aufsätzen und Schriften, in immer lebendiger gestalteten Übersetzungen, Nachdichtungen und eigenen Gesängen zu verkörpern sich müht, das hat zwei Menschenalter nach ihm ein armer deutscher Musiker in Paris, an der Stätte, da Gluck triumphierte, in einem unvergänglichen, harmonischen Kunstwerk verwirklicht.

Herder hat noch einmal, am Ende seines Lebens, genau in der Zeit, da Schiller seinen tragischen Stil durch den gesungenen Chor zur höchsten Wirkung zu steigern versuchte, im vierten Stück seiner 'Adrastea', die das kommende Jahrhundert durch einen universalhistorischen Rückblick auf das verflossene einläutet, sein innerstes Verhältnis zur Musik bekannt und die künftige Entwicklung im Sonnenspiegel seines Genius aufgefangen (Suphan Bd. 23 S. 330f.).

In zarten sowohl als feurigen Empfindungen hangt Alles an der Gebehrde . . . „O sprich nicht, sagen wir; gib mir deinen Blick, deinen Wink; die Seele selbst ist ja unaussprechlich." Im Seelenvollesten Ausdruck des Schauspiels hangen wir an Einer Gebehrde, und überhören gerne das Wort . . . Wenn aber die Gebehrde der Empfindung Worte verschmähet, wird sie in der Natur nicht eine andre Freundinn haben, die sie begleite? Es ist die Musik; Töne unterstützen die Gebehrde natürlch . . . Die Töne sind eben das, was einem andern Sinn die Gebehrden sind, Ausdruck der beweglichen Natur, elastische Schwingungen, eine unmittelbare Herzenssprache . . . Bei allen Völkern der Erde geselleten sich also Töne und Gebehrden. Die Tänze der sogenannten Wilden sind mimisch.

Das sind durchaus dieselben Anschauungen, die Herder seit seiner Frühzeit, als Schüler Rousseaus, Hamanns und Klopstocks, getragen von der oben S. 127f. dargelegten europäischen Bewegung und geführt von den englischen oder nach England gravitierenden Gegnern des französischen Klassizismus

über den Ursprung der Poesie, ja der Sprache, aus der lebendigen Einheit von Ton und Gebärde enthusiastisch und universalen Wissens voll verkündet hatte. Mit einem Sprunge aber verläßt er nun die Urzeit und fährt fort: „Musik mit Sprache in Verbindung gebracht, und dann von Gebärden unterstützt, öffnet ein neues Feld der Dichtkunst. Kann der Tanz dahin eingeführt werden; wohl! Dann aber wirke er durch sich, oder eingeführt von singenden Chören". Alsbald fällt ein tiefes Wort über die italienische Sprache, das ebenso Rousseau gesagt haben könnte: „Lange vorher, ehe Opern da waren, war in ihr der Geist der Oper. Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Guarini sangen, indem sie schrieben; wer sie lieset, singt mit selbsterfundner Melodie . . . Aus dem Madrigal, dem Liede, der Stanze entstand die Italiänische Oper" (Suphan Bd. 23, S. 333).

Historisch ist das natürlich ungenau: nicht aus dem polyphonen, kontrapunktischen Madrigal ging die Oper hervor, sondern aus der rezitativischen Monodie. Aber dem Sinne nach ist es Wahrheit. Dem großen Textdichter der ältesten französischen Oper Lullis, Quinault, bezeugt er seine Verehrung: „In Recitativ und Chören hat er das Französische Sentiment zur Musik gleichsam organisiert" (ebd. S. 334). Auch Metastasio rühmt er als Diener der Engelssprache, der Sprecherin für alle reinen Menschenempfindungen, der Musik. Man vermißt hier die Namen Gluck und Händel, die Herder so lebhaft bewunderte, und denen er sonst eine grundlegende Bedeutung für die Fortbildung einer Musik des seelischen Ausdrucks zuschreibt. Und nun nach einem Ausfall auf die gegenwärtige Oper mit ihrer 'Vernachlässigung des Inhalts und der Fabel', in den er — hier schroff von Goethe und Schiller sich unterscheidend — selbst Mozarts *Cosi fan tutte*, Figaro (!), Don Juan mit einschließt, wird er zum Seher:

> Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram Wortloser Töne verachtend die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung reinmenschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ . . . den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer; und vielleicht eifert ihm bald jemand vor. Daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe, und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in

welchem Poesie, Musik, Action, Decoration Eins sind (Suphan Bd. 23, S. 336).

Es ist lange her, daß mich Lessings Zukunftshoffnung auf eine einstige Neuordnung des Zusammenwirkens von Drama und Musik, daß mich Schillers und Goethes Erwartung, aus der Oper werde dem Drama das Heil erblühen, daß mich die Vorhersagungen des jungen und des alten Herder in Erstaunen setzten, wie sie noch heute jeden überraschen müssen, der sie zum ersten Male liest. Damals, in meinem letzten Schuljahre, in meinen ersten Studiensemestern, empfing ich daraus Stärkung für die mancherlei Anfechtungen, die mir meine frühzeitige Hingabe an die Kunst des als Schwindler oder Dekadent verfehmten Richard Wagner eintrug[1]). Ich zweifle heute nicht daran, daß der jugendliche Richard Wagner die flammende Weissagung der 'Adrastea' gelesen und daß sie sich tief in seine kühne Seele gesenkt hat als Sporn. Herder wirkte über seinen Tod hinaus durch die entzündende, vorwärts treibende Kraft seiner Lehre und Persönlichkeit, die dem Lauschenden ungeahnte Gefilde künstlerischer Verheißung vor die Augen zauberte und ihn fortriß auf die steilste Bahn. Im Leben hat dieser unvergleichliche Erwecker und Zielfinder das tragische Glück genossen, die Flamme dem Titanen reichen zu dürfen, dem sie die innere Glut entfachte, vor der alle Feuer verblichen, auch die des Prometheus Herder.

Was Poesie sei, woher sie stamme, wie sie ihre Kraft lebendig betätige — das hat Goethe von Herder in Straßburg und in den ersten Jahren ihres Weimarischen Zusammenseins gelernt. Wie tief der große Gegner des Rationalismus auf ihn gewirkt hat oder auch wie nah die innere Verwandtschaft ihrer Seelen gewesen ist, deren Gemeinsames der ostpreußische Schatzgräber

---

[1]) Seitdem hat die mächtig anwachsende Wagner-Literatur, über die mir die volle Übersicht fehlt mit verdienstvollem Eifer diese und manche andere verwandte Zeugnisse des 18. Jahrhunderts wie der romantischen Periode gesammelt und in ihrer Bedeutung für die Reform Wagners gewürdigt. Zu nennen wären Aufsätze und Schriften von Hans v. Wolzogen, F. Kögel, Grunsky, Chamberlain, Batka, Golther, Max Koch, Prüfer, E. Schmitz und andren. Für Herder auch die reichen Nachweise der grundlegenden Biographie Rudolf Hayms, in dessen Haus den Genien Händel und Robert Franz so künstlerisch gehuldigt ward, ferner eine von Kretzschmar angeregte Monographie Hans Günthers.

ans Licht trieb, wird erst allmählich begriffen werden. Kaum etwas aber hat Goethes Entwicklung so im Lebensmittelpunkt erfaßt wie der in tausend Lichtern funkelnde Einblick in die musikalische Natur der Poesie, in die gemeinsame Wurzel von Poesie, Tonkunst, Gebärde, Tanz.

Zwischen dem Pariser Reisejournal von 1769 und der 'Adrastea' von 1801 kreist der wichtigste Teil von Herders künstlerischem Können und Denken um dieses Zentrum: wodurch entstand und entsteht Poesie? Was bindet sie an die übrigen Künste der 'Energie', an die Musik, an die mimischen Künste des Tanzes einerseits, was an die ferner stehenden 'Werk'-Künste der Malerei und Bildnerei anderseits?

An einen seiner Freunde schreibt einmal der junge Herder, er lebe gegenwärtig 'auf dem Rain zwischen Poesie und Musik'. Er hat in gewissem Sinne immer dort gelebt. Poesie und Musik hatten an dem Eigensten und Besten seiner Natur gleichen Teil. Auch jenes Pariser Reisejournal bezeugt das. Und es ist eine besonders köstliche Quelle, weil hier die drängende Fülle dieses unerschöpflich reichen, aber auch unersättlich nach neuer Erkenntnis, neuen Eindrücken, neuer Bildung verlangenden Geistes zwang- und planlos ausgeschüttet wird: Träume, Projekte, historische, politische und philosophische Materialien, blitzende Einfälle, geniale Ahnungen und Anregungen, Phantasievolles und Phantastisches, Tiefsinn, Kindliches — alles bunt durcheinander. So haben wir uns das Wetterleuchten des Herderschen Geistes in den Straßburger Gesprächen vorzustellen! So redete der an die Krankenstube gebannte wunde 'Satyros', der Verfasser der in wunderlichem Versteckspiel abgeleugneten 'Kritischen Wälder', der von göttlichem Feuer trunkene 'Fragmentist', der Kritiker und Fortbildner Klopstocks, Lessings, Winckelmanns, der kongeniale Interpret Shakespeares, der Schüler und Vertiefer des englisch-italienischen Antiklassizismus. Mit solchen glühenden Pfeilen und Peitschenhieben, mit solchen Hymnen und Beschwörungen spornte und zügelte, lockte und leitete, belehrte und bildete dieser friedlose Friedenssucher, dieser sensualistische Idealist, der Vermittler von Leibniz und Locke, der Schüler von Shaftesbury und Harris, der Apostel des neuen ästhetischen Begriffs der Energie und des Tastgefühls, der 'Einfühlung und des Mitempfindens', der Bahnbrecher der genetisch-komparativen Naturbetrachtung, der Urheber der

überwältigenden Idee einer 'Universalgeschichte der Bildung der Welt'.

Herder hat Goethe gelehrt, begeistert, entzündet, so zu dichten, daß auch von ihm das spätere Adrasteawort über Dante, Petrarca, Ariost, Tasso gelte: 'Sie sangen, indem sie schrieben'. Aber es war eine neue Art des Singens, die er in seinem Innern erweckte. Goethes Lyrik war niemals so rein literarisch, wie im Grunde es doch die Lyrik der Gegenwart ist. Seine Leipziger Lieder, die Breitkopf komponierte, waren wirklich für den Gesang gedichtet. Lockere, graziöse Weisen, den Couplets der Leipziger Singspiele verwandt und einstimmend in den liebenswürdig monotonen Chorus der Anakreontik, die ihrerseits an die ältere Tradition des deutschen Gesellschaftsliedes anknüpfte. Günther, Hagedorn, Gleim, Uz, der junge Lessing stechen aus dieser Reihe von Dichtern sangbarer Lieder leichter Empfindung, heiterer Lebensfreude und etwas blasierter Lebensverachtung hervor. In Max Friedländers umfassender Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert übersieht man leicht, wie massenhaft diese uns im ganzen so altväterisch anmutenden Produkte eines spielseligen Verstandes und Witzes komponiert worden sind. Sie müssen also die Musiker angezogen, und die diesen Versgespinsten untergelegten Töne müssen doch ihr Publikum gefunden haben.

Aus dieser Welt des anmutig zopfigen Tändelns rief Herder Goethes Kraft zu einer Lyrik, die zunächst nur sein inneres Ohr hörte, die er ahnte und ersehnte. Zu einer Lyrik, die Klopstock zu schaffen sich mühte, die in den Rhythmen Ossians, in den alten Balladen und Liedern moderner und primitiver Völker von ihm gehört ward, die er in Homer, in Shakespeare, in Pindar, in den tragischen Chören der Griechen, in den Psalmen und Reigen des jüdischen Altertums halb fühlte, halb träumte. Ein Ideal der Lyrik, ein Seelenbedürfnis schuf diese neue Lyrik und ihre Sprache, schuf auch den neuen tragischen Stil, und langsam, auf Umwegen, in allmählichem Austausch, auch eine neue Tonsprache: das deutsche Lied.

Das Volkslied lehrte, und Herder, Gerstenberg, Bürger entdeckten an englischen Balladen, an den Liedern aller Völker: Lied und Weise sind noch heute im lyrischen Kunstwerk von Rechts wegen eine Einheit. Aus dieser Erkenntnis und der Sehnsucht, sie künstlerisch zu verwerten, erwuchs das volks-

tümliche, gesellige Lied. Dichter und Komponisten haben hier wechselseitig sich beeinflußt. Ohne die musikalischen Bestrebungen von Männern wie Johann Abraham Peter Schulz und Reichardt hätten Arnim und Brentano nicht die Lieder ihres 'Wunderhorns' gesammelt und im Volkston zurechtgedichtet, hätte weder Brentano noch Eichendorff noch Heine — und wie sie alle heißen — ihre sangbaren musikalischen Lieder gesungen. Und wieder ohne diese beiden gäbe es nicht das moderne deutsche Lied von Schubert, Löwe, Schumann, Franz, Brahms, Wolf: das eigentliche Originalprodukt des 19. Jahrhunderts und dem 18. Jahrhundert, der Musik Glucks, Haydns, Mozarts, noch unerreichbar.

Als Herder in Straßburg mit Goethe zusammentraf, lag sein Aufenthalt in Nantes und Paris erst ein knappes Jahr hinter ihm. Nicht das Land des Klassizismus, nicht die Stadt der Enzyklopädisten war ursprünglich sein Ziel gewesen. Vielmehr hatte er Klopstock und Gerstenberg in Kopenhagen, vielleicht auch Lessing in Hamburg aufsuchen wollen: die Führer des nordisch-englischen Geschmacks. „Klopstock, wie sehr dachte ich ihn zu nutzen, um ihn lesen, ihn deklamieren zu hören! Und also auch nur von seinen Sylbenmaassen rechten Begriff zu erhalten!" Aber das Schicksal hatte ihn 'wie im Wurf des Bretts' bald dorthin verschlagen, wo die alte und die neue Zeit, Rationalismus und Sensualismus, Klassizismus und experimentierender Natürlichkeitskultus sozusagen in eigener Person ihren Gegensatz ausfochten, und der Vulkan allmählich für die große Eruption reif wurde. Herder hatte in Königsberg und Riga die Heilmittel und Gifte der Enzyklopädisten genugsam studiert und geprüft. Rousseaus Musiklexikon gab seiner musikalischen Theorie die Richtung. Von den poetischen und philosophisch-pädagogischen Schriften des Bürgers von Genf anfangs widerstandslos hingerissen, hatte er sich langsam gegenüber seinen Paradoxien den Standpunkt der Kritik erkämpft. Diderots dramaturgische und musikalische Studien waren ihm vertraut und Quelle der Anregung. Seine Lobrede auf Richardson hat er mit höchster Auszeichnung geehrt. Jetzt, in der französischen Atmosphäre in Nantes, monatelang unter Menschen und Büchern einer vollendeten Zivilisation, einer formal aufs höchste ausgebildeten künstlerischen Sprache und Kultur, dann während der Pariser Wochen im Verkehr mit Diderot und d'Alembert, entfaltet

seine Natur nach dem ihr angeborenen Trieb der Abstoßung mehr den Gegensatz als die Übereinstimmung. Die Sehnsucht nach der deutschen Kultur übermannt ihn mitten in dieser glänzenden Welt, die ihm als Ruine erscheint. „Die Deutschheit emergiert."

Dennoch verband ihn mit Rousseau, Diderot, d'Alembert so vielerlei. Und mag es auch schwer, ja unmöglich sein, abzumessen, wie viel von dem gemeinsamen geistigen Besitz Herder aus eigener Anlage und andern Quellen zugeflossen war, sicherlich dankte er ihnen für das große Problem, das ihn am tiefsten bewegte, bedeutungsvolle Impulse. Im einzelnen das klarzustellen, lohnte wohl der Mühe. Ich kann nur im weiteren Verlauf dieser Betrachtungen das Entscheidende andeuten.

Die erste dramatische Frucht des Straßburger Verkehrs zwischen Herder und Goethe war die 'Geschichte Gottfriedens von Berlichingen'. Dem Ideal der Tragödie, wie es Herder vorschwebte, entsprach es nicht. „Shakespeare hat euch verdorben." Goethe versuchte durch Umschmelzung den Mängeln abzuhelfen. Aber auch sein 'Götz' blieb ein Drama Shakespearisierenden Stils: stürmisch markige Prosa, charakteristischer Dialog, Liedeinlagen. Dasjenige lyrische Element, das Herder von jeher als Kern des Dramas angesehen, das er in der althellenischen Tragödie, in den dramatischen Pantominen, Tänzen und Chören auf den primitiven Kulturstufen aller Völker wiederfand, das er auch in der geistlichen Kantate und im kirchlichen Oratorium als einem religiösen Drama ohne Bühne entdeckte, fehlte hier. Aber Goethe, dessen Lyrik damals unter dem Einfluß der Lehren Herders nicht mehr wie in Leipzig bloß die äußere Verbindung mit der Musik sucht, sondern ihre poetische Natur mit musikalischem Klang und Rhythmus durchdringt, sie gleichsam musikalisch erneuert, gibt seines Meisters tiefsinnigen Träumen von der ursprünglichen Einheit der Poesie und der Musik künstlerisches Leben.

Ich denke hier zunächst an seine Lieder, die jedermann kennt. Es sind gereimte, einfache Strophen, wie man sie längst zu dichten gewohnt war. Aber sie haben einen melodischen Wohllaut, einen musikalischen Tonfall der Sprache, eine Stimmung, die sie aus der Sphäre des redenden Wortes hineinträgt in die Sphäre des Unaussprechlichen, wo das Reich der Musik beginnt. Ich denke ferner an das unsterbliche Wunder: 'Werthers

Leiden'. Auch dieser Briefroman ist natürlich Lyrik: eine Kette lyrischer Monologe. Und zwar ist es tragische Lyrik, denn sie kündet Bekenntnisse eines langsam vom Schicksal und seinem Ich Verzehrten. Allerdings Lyrik in Prosa, aber in einem Rhythmus, der sich ins Musikalische erhebt.

Es gibt eine geheimnisvolle Zeugung im Reiche des Künstlerischen. Wer das letzte Wort über dieses Romans unfaßbare Schönheit finden will, muß ihn als Kind ansehen von Klopstocks und Rousseaus poetisch-musikalischer Rhythmik der Seele. Man kennt die Beziehungen zur 'Neuen Heloise', die Erich Schmidts köstliches Jugendbuch mit der unwiderstehlichen Frische des ersten Wurfs vor einem Menschenalter uns in das Herz schrieb. Man kennt die ergreifende Szene in Goethes Roman: draußen das abziehende Gewitter und der große Rhythmus der verjüngt wieder aufatmenden Natur, Lotte und Werther am Fenster, all ihr schlürfendes Gefühl sich lösend in dem Namen: 'Klopstock'! Man kennt die erschütternde Klavierszene am Schluß: Lotte spielt ihr Leiblied, eine simple Melodie, womit sie Werther früher so oft seiner Melancholie entrissen hatte, aber nun nach dem fürchterlichen Anwachsen seiner Leidenschaft peinigt sie ihn zum Ersticken und entfesselt den heftigsten Ausbruch seiner Verzweiflung. Beide Szenen haben für das Verständnis des Ursprungs dieser unerhörten Kunst, die den Leser im Innersten aufwühlt, die Kraft symbolischer Schlüssel, sie öffnen uns den Eingang zu dem neuen Erleben jener Musik, die in den Tönen webt und in der Natur, zu dem Mysterium der Konzeption dieses ganz persönlichen und zugleich ganz ewigen Kunstwerks. Eines Kunstwerks von innerlich musikalischer Natur.

Diese musikalische Natur erreicht den Höhepunkt in der die Katastrophe wundervoll vorbereitenden Übersetzung Ossians: 'Stern der dämmernden Nacht'. Im Ton fällt sie aus der Lyrik der Werther-Briefe kaum heraus. Sie bringt nur vollere, dunklere Klänge. Ist sie nun Prosa oder ist sie Poesie? Geschrieben hat sie Goethe in Prosa, ebenso ihre ältere unvollkommenere Fassung der Straßburger Zeit, in der sein 'Geniestil' noch nicht gereift war. Aber es ist so gut rhythmische Poesie wie ihr Vorbild, jene Ossian-Übersetzungen, die Herder noch in Riga gemacht hatte, und mit denen er Klopstocks oben (S. 148ff.) besprochene 'musikalischen Verse', die sogenannten Dithyramben nachformte. Und die Grenze

zwischen Goethes als Verse geschriebenen Gedichten, den selbständigen wie den Teilen von Dramen, und den als Prosa geschriebenen Dramen oder Szenen von Dramen ist mit Sicherheit nicht zu ziehen. Diese Tatsache kennzeichnet geradezu seinen Geniestil.

Erst in der Geniezeit hat die latente Musik der poetischen Sprache Klopstocks, die Sprache seiner Oden und vor allem seiner reimlosen, freien Rhythmen den tragischen Stil voll befruchtet. Erst damals wirkt die Form der Bardenchöre seiner Bardiete fortzeugend nach im lyrischen Drama. Den Impuls dazu hatte Herder gegeben, der stürmende Entdecker und Prophet. Er klärte, vertiefte und erweiterte die mangelhafte Theorie Klopstocks. Er fand einen neuen, lebendigen Begriff der Sprache: Nicht mehr willkürliche Zeichen! nicht mehr konventionelle Form des Ausdrucks! Zwischen Sprache und Gedanke, Sprache und Empfinden waltet ein notwendiger, natürlicher, menschlich vielgestaltiger, von der Persönlichkeit bestimmter, von dem originalen Genie neu zu schaffender innerlicher Zusammenhang!

Das originale Genie, das alles dies mit spielender Urkraft durch die Tat bewies und einer Schar jauchzender Nachahmer wegweisend voranschritt, war Goethe. Er hat den Glauben Klopstocks, die Lehre des prachtvollen Shaftesbury, die uralte Ahnung und Weisheit, der Poet sei der Schöpfer einer neuen Welt, der wahren und schönen, der ewigen, erst im vollen Sinne erfüllt. Und er war auch der vorbildliche Sänger dieser freien Rhythmen.

Die neue Sprache, die neue Form der Poesie, ungebunden vom äußerlichen Schema der Metrik und des Periodenbaues, des Reims und der Strophe, ganz nur Ausdruck der bewegten Seele, ganz nur Rhythmus der 'Energie' des lebendigen Menschen, jedem Wechsel der Stimmungen sich anpassend und die musikalische Natur der Poesie, ihre Beziehung zu mimischer Gebärde, zu dem natürlichen Schreiten enthüllend — all das war und gab der Klopstocksche Vers, den Lessing, Hamann, Herder empfohlen hatten. In ihm erblickt nun die jüngere Generation eine Erneuerung primitivster Gesangspoesie und Mimik nach Analogie der antiken Dionysischen Dithyramben oder der Pindarischen Chorstrophik, der alttestamentlichen 'Chöre und Tänze', des Ossianischen und altgermanischen Urgesanges.

Darum beherrscht er den lyrisch-dramatischen Stil des Sturmes und Dranges.

Dieser Genievers ist, um früher (S. 145) Gesagtes zu wiederholen, eine genialische Poetisierung des Maßes der Rezitative und Chöre der Madrigale und Kantaten.

Goethe gibt dieser Form aus seinem durch Herder bestimmten Ideal Homerischer und Pindarischer Poesie und aus der Fülle seiner eigenen Persönlichkeit, seiner reinen Menschlichkeit hinreißendes Leben, Farbe und Glanz höchster Schönheit: eine Idealität, die im Realen wurzelt. Mit Vorliebe gestaltet er diese Verse dramatisch. Manchmal wird es ein Monolog mit gegenwärtiger, sich auch gleich einer Wandeldekoration ändernder Szene: in den drei Klopstockisierenden Hymnen ('Felsweihegesang an Psyche', 'Pilgers Morgenlied an Lila', 'Elysium. An Uranien'), in 'Wanderers Sturmlied', 'Harzreise im Winter'. Manchmal ist es ein Dialog ('Wanderer'). Manchmal wird es ein volles Drama.

Jedermann kennt die Bruchstücke des 'Mahomet' und des 'Prometheus'. Da haben wir die Elemente des von Klopstock geschaffenen tragischen Stils beisammen: den Monolog als Arie in reimloser Odenstrophe (Mahomet: 'Teilen kann ich euch nicht'), den Goethe später in 'Dichtung und Wahrheit' als Hymne bezeichnete und dem Musiker zum Zweck einer Kantate empfahl; den Monolog als Rezitativ in unstrophischen freien Rhythmen (Prometheus: 'Bedecke deinen Himmel, Zeus'); den Dialog in rhythmischer Prosa (Mahomet) oder in Verszeilen (Prometheus, den Zwiegesang (Alis und der Fatema im Mahomet: 'Seht den Felsenquell').

Es fehlt den erhaltenen Fragmenten allerdings der Chor. Aber sicherlich hat Goethe auch ihn einführen wollen. Daß es sich um 'Gesänge' in dem Sinne einer Mitwirkung vokaler und instrumentaler Musik handelt, steht außer Zweifel. Den musikalischen Charakter der Form bezeugt auch das Concerto drammatico für 'die Gemeinde der Darmstädter Heiligen', aus der Zeit des höchsten Klopstock-Kults: es ist die poetische Unterlage einer scherzhaft supponierten Instrumentalmusik von mehreren Sätzen verschiedenen Charakters, wie sie Klopstock zu dichten liebte, und es verwendet die 'Verse fürs Ohr', die freien Rhythmen. Wirklichen Chorgesang

bietet der 'Gesang der Geister über den Wassern' (1779), dessen älteste erhaltene Niederschrift aber auch als Duett bezeichnet ist*). Und sicher für die musikalische Komposition bestimmte Chöre enthält ein etwa gleichzeitiges Gedicht derselben Form: Proserpina, ein Monodram. Nach Erich Schmidts überzeugendem Nachweis ist es 1776 gedichtet, um von Gluck in Musik gesetzt zu werden als Totenfeier für seine früh verstorbene, anmutige als Sängerin hochbegabte und viel gefeierte Nichte Marianne. Gluck hatte zuerst Klopstock und Wieland um einen poetischen Nachruf als Unterlage für seine Musik gebeten. Goethe trat als Ersatzmann ein, wurde aber mit seiner Nänie auch nicht fertig. Dies Zusammentreffen des Dichters und des Komponisten der Taurischen 'Iphigenie' in gemeinsamer, wenn auch nur geplanter Arbeit ist ein wunderbares Spiel des Zufalls, und doch auch mehr. Denn die Bahnen Glucks und Goethes mußten sich berühren: beide führten auf das Ziel eines idealen Dramas. Goethe hat die ergreifende Totenklage, eine seiner tiefsten und schönsten Dichtungen aus der ebbenden Geniezeit, in Wielands 'Teutschem Merkur' (Februar 1778) veröffentlicht. Die älteste Gestalt ist gedruckt als rhythmische Prosa, auch die Parzenchöre. Aber als er mit jener frevelhaften Gleichgültigkeit gegen frühere poetische Geschöpfe, die ihn an den Wendepunkten seiner Kunst öfter befiel, diese liebliche Blüte seines Pfads zum tragischen Stil erstickte, indem er sie parodistisch in eine komische Oper ('Triumph der Empfindsamkeit') einschachtelte, da schrieb er sie um als Verszeilen in freien Rhythmen. Verändert war dadurch am Klang der Worte nichts. Sie waren nur, entsprechend der Auffassung Lessings, Hamanns, Herders, in Perioden der natürlichen Deklamation aufgelöst. Deutlicher gesagt: Goethe folgte hier dem Wink Lessings, der diese nach Art von Versen geschriebenen Zeilen als wirkliche Abteilung der Deklamationsabschnitte, als äußerliche Markierung der Pausen für den Vortrag des Schauspielers betrachtet wissen wollte. Im Grunde war auch das Verhältnis zwischen der Urfassung des 'Elpenor' und der 'Iphigenie' und deren zweiter Redaktion in freien jambischen Verszeilen das nämliche. Auch die beiden Fassungen der Ossianübersetzung kann man davon nicht ab-

*) Vgl. dazu oben S. 82, 87ff.

rücken. Sie stellen vielmehr den ersten Versuch, die Quelle der ganzen Stilform bei Goethe dar. Allerdings bestehen zwischen den eben angeführten Gedichten metrisch-rhythmische Unterschiede. Aber alle verbindet anderseits untereinander ein durchgehender Stilcharakter. Überall dasselbe Schweben zwischen Prosa und Vers, eine eminent musikalische Rhythmik. Nur der Vortrag entscheidet vielfach, ob sie als Prosa oder als Verse gelten sollen. Aber freilich eine Umwandlung ist unverkennbar, und Unterschiede feinerer Art bestehen gewiß. Jeder der Dichter, die in diesen Versen des freien Rhythmus sich auszeichneten (Herder, Goethe, Lenz, Maler Müller, Hölderlin, Heine), hat ihnen ein besonderes Gepräge gegeben. Und in Goethes freien Rhythmen läßt sich ein Weg der Entwicklung bemerken, der von der stürmischen Unruhe und Sprunghaftigkeit zu einer Abstillung, Ausgleichung, vom leidenschaftlichen Rezitativ zur Kantilene, vom Deklamatorischen zum Singenden leitet.

Für die in Versen geschriebene 'Proserpina' Goethes vermögen wir das Verhältnis und die Art des Zusammenwirkens von Poesie und Vers, wie es der Dichter sich dachte, noch festzustellen. Aus der kürzlich von Istel aufgefundenen Partitur ihrer ersten Komposition, die Siegmund von Seckendorf übernommen hatte, kennen wir die von Goethe gewünschte, mindestens gebilligte Beteiligung der Musik. Sie stuft sich vierfach ab: es kommen unbegleitete Rezitation, begleitete Rezitation, begleiteter Gesang und reine Instrumentalmusik als Vor-, Zwischen- und Nachspiele vor. Ähnlich verfuhr später unter Goethes lebhafter Teilnahme Karl Eberwein in seiner Komposition des Gedichts. Es dient das zum unmittelbaren Verständnis der dramaturgischen Ansichten, die Goethe und Schiller später über die Aufführung der Chöre zur 'Braut von Messina' hegten.

Von der Straßburger Ossianübersetzung des Jahres 1771 bis zur 'Proserpina' des Jahres 1776 ist es anscheinend ein weiter Weg. Ossians Nebelharfe dort, hier die musikalische Plastik eines zu Gluck und zu Winckelmann aufblickenden Stils. Aber der fortlaufende Zusammenhang dieser Entwicklung läßt sich nicht leugnen. Die Macphersonschen Nachdichtungen empfanden den mit sentimentalischer Phantasie verklärten Ossian doch auch immer schon im Hinblick auf

Shaftesbury, dem die ersten Dichter als Musiker, Homer als Sänger galten, auf den Homer Blackwells, die Psalmenchöre Lowths. Daraus quoll ein Strom gesangsmäßiger, aber auch leidenschaftlich vibrierender Lyrik auf, der nicht in England und Deutschland bloß der tragischen Stimmung einen neuen, lebendigen und künstlerisch wirksamen Ton schuf. Man denke doch nur: im Sonnenland, das Winckelmann und Goethe mit der Seele suchten, um nordischen Dünsten und Unformen zu entgehen, schöpft seit 1775 das junge Drama des Risorgimento die Vertiefung und Stimmung seines Gefühls aus Ossian. Alfieri, der Goethe durch seinen 'Oreste', Schiller durch seinen 'Filippo II' und seine 'Maria Stuarda' nahe steht, bekannte, seinen tragischen Vers, für den die Reimlosigkeit und die Klangfülle charakteristisch ist, Vergil und Cesarottis Ossian-Übersetzung zu verdanken. Goethes Iphigenien-Stil haben freilich andere, doch verwandte Kräfte zur Reife gebracht. Von ihnen werde ich noch reden.

Herder hatte wiederholt selbst versucht, die Ahnungen und Erkenntnisse des inneren Zusammenhangs von Poesie und Musik für künstlerische Schöpfungen zu verwerten. Die frühesten musikalischen Eindrücke, die er empfangen, waren die geistlichen Gesangs. Gleich Rousseau, gleich Klopstock erblickt er in der Vokalmusik die ursprüngliche, reinste Musik, in der Instrumentalmusik eine künstlichere Form. Aber Rousseaus Komponieren und Idee der Musik wurde bestimmt durch unvergeßliche Jugenderinnerungen andrer Art, durch leichte anmutige Chansons, die seine Tante dem Kinde sang, oder die rührenden Melodien, die er im Waadtland von den hanfbrechenden Bauern und den Winzerinnen gehört hatte. Später ergriffen ihn die naturwüchsigen Barcarolen der Venetianischen Gondoliere, die Schiffergesänge aus Tasso und Ariost, die ja auch auf Goethe so wirkten, und regten ihn an zu seinen Liedern im *Devin du village*. Dagegen die Polyphonie des protestantischen Kirchengesangs und eigene Jugendversuche im Komponieren von Kantaten standen für die Entfaltung seines musikalischen und poetischen Schaffens mehr im Hintergrund. Herder umgekehrt hat sehr früh vom religiösen Chorgesang die dauernde Richtung für seine musikalische Entwicklung erhalten. Auch er liebt und sammelt die Melodien

von Balladen und Liedern des Volkes, auch er übersetzt solche Lieder und dichtet ihnen nach, gibt durch sein Beispiel den Anstoß für die neue Wendung der deutschen Kunstlyrik, ja er wird gewissermaßen der Vater des modernen deutschen volksmäßigen Liedes. Aber seiner eigenen dichterischen Produktion für die Musik stellt er höhere Aufgaben. In Riga schon will er nach dem Vorbild der religiösen Dichtkunst und Musik des griechischen und römischen Altertums die deutsche Poesie und Musik erheben durch religiösen Inhalt. Die Kantate setzt er unter den übrigen Dichtarten gleich nach dem Heldengedicht und dem Drama. So dichtet er denn eine 'Pfingstkantate', der im Laufe seines späteren Lebens noch mancher andre poetische Kantatentext folgt. Überall sind darin neben den Rezitativen und Arien Choräle und Chöre, in mehr oder minder freien, gereimten, teilweise auch reimlosen Versen die Träger des lyrischen Ausdrucks. Zu den Kantaten gesellt er Oratoriendichtungen, die dramatischen Charakter annehmen und für die ihm Händel das Vorbild ist: 'Die Kindheit Jesu', 'Lazarus'. Er hat bekanntlich 1780 die erste Weimarer Aufführung des 'Messias' — bald nach der ersten deutschen in Hamburg (1775) — durchgesetzt und dafür den Text deutsch bearbeitet. Bei diesen Bestrebungen schwebt ihm offenbar eine Art Erneuerung der älteren deutschen geistlichen Schauspiele vor, gewissermaßen ein deutsches Seitenstück zu der nationalen althellenischen Kultuspoesie und Kultusmusik. Die Texte der Bückeburger Zeit wurden in der Komposition des dortigen Konzertmeisters Johann Christoph Friedrich Bach, des dritten Sohnes von Johann Sebastian Bach, die späteren in der Komposition des Weimarer Kapellmeisters Wolf aufgeführt.

Auch diese Bemühungen waren Herder nur Vorstufen zu dem Höchsten: einer Neugestaltung des deutschen Dramas mit Hilfe der Musik. Und hier greift er zu Klopstocks 'musikalischen Versen', dem umgeformten Rezitativ- und Chormaß der Madrigale und Kantaten, jenen freien Rhythmen, die er für die Übersetzung Ossians empfohlen und angewendet, die er selbst für geeignet erklärt hatte, Shakespeare darin zu verdeutschen. Er hatte diese Verse den alttestamentlichen Chören verglichen. Er hatte aber, was uns hier das wichtigste ist, sie auch bei einer Würdigung der von den Literaturbriefen

kritisierten Steinbrüchelschen Übersetzung des Sophokles und Euripides als dasjenige Maß bezeichnet, durch das sich in einer deutschen Nachbildung antiker tragischer Chöre 'noch eins und das andre von dem Colorit, dem Schwung, dem Theatralischen Tritt, der Musikalischen Harmonie ihrer Originalsprache retten ließe' (Fragmente, 2. Sammlung, IV A, Suphan Bd. 1, S. 292). Es bleibt zu untersuchen, ob dabei auch das Beispiel, das die freien Maße in den Chören des europäischen Renaissancedramas des 16. und 17. Jahrhunderts gaben, für Herder bestimmend gewesen ist.

Er selber wagt zu leisten, was er empfahl. Er selber wagt es, in Klopstocks freien Rhythmen im Wetteifer mit Shakespeare und den Chören des antiken Dramas einen tragischen Stil zu schaffen.

Er dichtet (Mai 1772) in freier Anlehnung an den 'Julius Cäsar' Shakespeares einen 'Brutus' und fordert keinen Geringeren als Gluck auf, sein Werk zu komponieren. Den 'Shakespeare der Musik' nannte man Gluck im Kreise seiner Bewunderer. Er sollte nun wirklich an einem Stoff Shakespeares den Seelenausdruck seiner Kunst erproben. Wunderbar war gleich der das Drama eröffnende erste Monolog des Cassius in der fürchterlichen Gewitternacht in freien Rhythmen. Welche seiner Zeit weit voraneilende Aufgabe stellt er dem musikalischen Rezitativ! Dem zweiten Akt geht ein Orchestervorspiel voran, das 'Cäsars Tod fern ankündiget'. Herder hat diesen Text zweimal umgearbeitet: die dritte Gestalt komponierte dann der Bückeburger Konzertmeister Johann Christoph Friedrich Bach.

Herder wagt es endlich, auch die Stoffe der griechischen Tragödie selbst auf diesem Wege neu zu gestalten und wetteifert in seinem 'Philoktetes, Szenen mit Gesang' (1774) mit Sophokles, im 'entfesselten Prometheus' mit Aischylos, in 'Admetus Haus', einem 'Drama mit Gesängen', mit Euripides und mit der 'Alceste' Wielands. Die letzten drei Dichtungen sowie ein Melodram 'Ariadne-Libera' nach dem Vorbild von Gerstenberg und Brandes reichen unmittelbar heran an die Entstehungszeit der 'Braut von Messina' und dienen dazu, Schillers gleichzeitigen Versuch zu beleuchten. Verweilen muß ich noch einen Augenblick bei dem Komponisten der in Bückeburg entstandenen Kantaten und Dramen: Johann Christoph Friedrich Bach.

Sein Bruder, Johann Christian Bach, war einer der frühesten Nachfolger von Stamitz, dem großen Bahnbrecher der modernen Instrumentalmusik (s. oben S. 179). Es hätte den größten Reiz und wäre für die Geschichte des inneren Lebens der künstlerischen Form von hohem Wert, Johann Christophs Kompositionen der Kantaten und Dramen Herders daraufhin näher zu untersuchen, ob auch in ihnen der neue musikalische Stil, die Kontrastierung und der Wechsel des Ausdrucks in der Themenbildung und Themenfortführung sich mit dem neuen tragischen Stil der freien rhythmischen Verse Herders eint zu einer künstlerischen Wirkung. Herder wollte der Musik hier nur Netz und Fachwerk liefern, wie er seiner Braut schrieb, scheint also der Musik die entscheidende Rolle überlassen zu haben. Das Herdersche Philoktetdrama mit der Musik von Bach verdiente schon eingehende Betrachtung; ist es doch ein bedeutsamer Vorläufer dessen, was Schiller in seiner 'Braut' sich zum Ziel setzte.

Gleichzeitig etwa mit Herder war als Neugestalter des tragischen Stils auch Wieland in Weimar auf den Plan getreten. Die Hebung des 'lyrischen Theaters' liegt ihm am Herzen. Das vulgäre deutsche Singspiel von Weiße und Hiller möchte er veredeln und so der *Opera seria* der Italiener in kleinerem Rahmen ein Seitenstück schaffen, für das Metastasio, der dramatische Reformator der italienischen Oper, der Poet der Liebesempfindung, der zarten weichen Formen Muster sein soll. Auch Wieland knüpft wie Herder an die Kantate an. Seines Freundes Johann Georg Jacobi Kantatentexte veranlassen ihn, dieser Gattung das Wort zu reden und daraus Gewinn für das Drama zu erwarten. Wirklich hat Jacobi weltliche kantatenartige Singspiele, 'Elysium' und 'Apollo unter den Hirten', verfaßt, die von der Seylerschen Schauspieltruppe, nachdem deren durch Lessing unsterblich gewordenes Hamburger Nationaltheater gescheitert war, in Hannover 1770 aufgeführt wurden. Die Musik hatte ihr Kapellmeister Schweizer geliefert, der früher in Italien seine musikalische Bildung ergänzt und sich mit der reformierten italienischen Oper vertraut gemacht hatte.

Diese Truppe rief die kunstsinnige, von musikalischen Interessen und musikalischer Begabung erfüllte junge

Herzogin-Regentin Anna Amalia, die Mutter Karl Augusts, im folgenden Jahr nach Weimar, und ihrem Wunsch ward es nun leicht, Wieland zur Ausführung längst gehegter Pläne zu bewegen. Wetteifernd mit Gluck, dessen 'Alceste' er als 'göttlich' preist, behandelt er selbst denselben Stoff, den für jenen der italienische Dichter Calzabigi bearbeitet hatte, als deutsches Singspiel, mit bescheideneren Mitteln. Dabei hat, wie ich glaube, auch Rousseaus geistreich-leidenschaftliches Monodrama 'Pygmalion' eingewirkt, das er gewiß längst durch Vermittlung der gemeinsamen Freundin Julie von Bondeli oder der Frau von La Roche kannte, und das in einem eigenen lyrischen Drama nachzuahmen, er schon früher beabsichtigte. Schon am 13. Mai 1772 führte die unter Eckhofs Leitung stehende Seylersche Truppe dies Werk des großen Weltverbesserers auf mit der Komposition Schweizers, die leider verloren ging. Der Name des berühmten Dichterphilosophen und Dichterkomponisten und seine Schöpfung bedeutete ein dramatisches Programm von zündender Kraft. Eine ergreifende, in die Glut einer sinnlich-geistigen Liebe getauchte Huldigung vor der lebendigen Schönheit wahrer Kunst, vor dem die junge Generation begeisternden Gedanken der Schöpfermacht des Künstlers, und zugleich ein epochemachendes Beispiel eines dramatischen Stils, der den höchsten musikalischen Ausdruck der wortlosen Gebärde überläßt und der pantomimischen Darstellung durch die Musik Sprache verleiht. Die psychologisch und ästhetisch gleich fruchtbare Erkenntnis von dem Verstummen der tiefsten Erregung und von der Unaussprechlichkeit des vollen Gefühls, die Klopstock, Diderot, Rousseau, Herder nachdrücklich und geistreich verkündet hatten, gewann hier Macht über den tragischen Stil des lyrischen Dramas. Schon im Herbst 1772 folgte dem 'Pygmalion' die Aufführung des ersten kleinen Singspiels von Wieland ('Aurora') zum Geburtstag der Herzogin, und im Mai des nächsten Jahres (1773) erschien die 'Alceste' auf der Bühne, beide wieder in Schweizers Komposition.

So trat denn die antike Tragödie in ihrer dem modernen Empfinden am nächsten verwandten Erscheinung, in der Kunst des Seelendurchgrüblers Euripides auf das deutsche Theater zum erstenmal aus der Werkstatt eines wahren deutschen Dichters, der von Bodmer, Klopstock, Rousseau den Weg

zu Lukian und Ariost zu finden wußte. Und der neue Stil, der hier zum erstenmal die weihevollen Töne der hellenischen Tragödie in modernen deutschen Formen erklingen läßt, vermeidet die Rhetorik und das Gedankenhafte des Lessingschen Dramas durch das Medium der Musik. Einer Musik, die ausdrucksvoller, lebendiger, mit einem Worte poetischer sein sollte als die sonst auf dem deutschen Theater gehörte, weil ihr ein Ideal durch Metastasio und Calsabigi, durch Rousseau und Gluck vorgezeichnet war. Es ist kein Zufall, daß die Schauspieltruppe, deren Darstellungen Lessing rezensiert hatte, dieses neue deutsche Singspiel in Weimar dargestellt hat. Die große Wendung unsrer Dramatik offenbart sich darin: der Schritt von dem Stil Lessings zum Stil der 'Iphigenie' Goethes.

Goethe hat bekanntlich Wielands Nachdichtung des Euripides in einer frechen Farce verspottet. Jedermann spottet nun ihm nach: über ein Werk, das die wenigstens kennen. Es ist in Wirklichkeit eine Dichtung, der in der Geschichte des deutschen dramatischen Stils eine Ehrenstelle gebührt. Auf lyrischer Grundlage, in reimlosen, unregelmäßig behandelten Versen — teils Blankversen, teils einem Mittelding zwischen den *Vers irréguliers* der Franzosen und den freien Rhythmen Klopstocks — für die Rezitative der Monologe und des Dialogs und in rein lyrischen, gereimten oder auch strophisch gerundeten Versen für die ein- und mehrstimmigen Gesänge wird hier die ideale Form des antiken Dramas modern nachgebildet. Nur im letzten Aufzug, dem Totenopfer, tritt auch der Chor singend hervor mit wenigen betenden, dankenden Worten. Selten nur stören Plattheiten oder Klingklang des alten Opernstils. Man höre Alceste, nachdem sie, bereit zu sterben, sich den Gottheiten der Unterwelt zum Ersatz für den Gatten dargeboten:

Sie haben's vernommen!
Sie kommen, sie kommen!
Ich höre das Schweben
Der schwarzen Gefieder.
Sie steigen hernieder!
Sie holen das Opfer
Zum Todesaltar.

Sind das nicht Goethische Klänge? Nähere Betrachtung lehrt in der Tat, was zuerst Herman Grimm aussprach, später

Bernhard Seuffert nachwies: von Wielands 'Alceste' und von seiner im Stil eng verwandten 'Wahl des Herkules', die von ihrem Dichter 'dramatische Kantate' oder auch 'lyrisches Drama' genannt wird, leiten feste Fäden zu Goethes späterem Geniestil und dem Stil der reifenden 'Iphigenie'. Namentlich die reimlosen Stücke, die Rezitative Wielands, zeigen eine unleugbare Ähnlichkeit, und aus der 'Wahl des Herkules' sind in Goethes 'Faust' fraglos poetische Bilder und Wendungen, wichtige Elemente der poetischen Diktion geflossen. Aus beiden Singspielen hat Goethe aber die eigentümliche Mischung pathetisch rezitativischen und lyrisch singenden Stils, jenes Opernhafte entlehnt, das für die metrische, stilistische und innere Form seines 'Faust', für einzelne seiner Singspiele und später für die romantisch antikisierenden Dramen (Helena, Pandora, Palaeophron, Epimenides) so charakteristisch sind. Und mehr noch, Kettner hat mit feinem Gefühl auch die Brücke aufgedeckt, die von den beiden Wielandschen Singspielen zu dem Drama Schillers führt, das meine ganze Betrachtung in seinen geschichtlichen Voraussetzungen und seiner künstlerischen Konzeption erklären möchte.

Auch Wielands theoretische Begründung und Rechtfertigung seiner beiden Singspiele ist sehr ernsthaft zu würdigen, mochte Goethes 'spatzenmäßiger' Übermut seinen Standpunkt auch anfangs verachten. Wieland will der Tragödie der Alten, insbesondere dem Euripides, näher kommen als irgendeine andre moderne Gattung. Er weiß, daß das Singspiel ohne den Prunk der großen *Opera seria*, die er als Mißgeburt verwirft, ohne viel mehr Aufwand als unsere gewöhnlichen Tragödien durch die bloße Vereinigung der Künste der Poesie, Musik und Aktion zum ergötzendsten und herzrührendsten aller Schauspiele gemacht werden könne. Die mächtige Rührung des Herzens, nicht die Bezauberung der Sinne, wie sie die Oper gibt, ist sein Ziel. Politische Stoffe sind davon ausgeschlossen, möglichste Einfalt im Plan erforderlich, und da Musik und Gesang eine Art idealischer Sprache ausmachen, erwarten wir in dem Singspiel den Begriff des Wunderbaren, den Ausdruck einer Göttersprache. So empfiehlt er mythologische, heroische Gegenstände, romantische Rittersagen.

Er ist überzeugt, daß „die Schwestern Musik und Poesie nur in der Vereinigung allmächtig sind, aber auch in der Ver-

einigung die erste (die Musik) der andern (der Poesie) untergeordnet sein muß, und daß alles verloren ist, sobald sie, anstatt zu gehorchen, herrschen will". Und mit einem Preislied auf Glucks Wagnis und Erfolg verknüpft er die Hoffnung auf 'eine Reihe von Glucken', „um diese Oberherrschaft der wunderbaren Natur über die Musik, diesen einfachen Gesang, diese schöne Zusammenstimmung aller Teile zur großen Einheit des Ganzen" dauernd auf dem Theater durchzusetzen. An diesen Glucken hat es dann ja nicht gefehlt!

Aber als Goethe sein für Glucks Musik der dramatischen Größe und Wahrheit bestimmtes tragisches Proserpina-Monodrama mit den feierlich-milden Chören der Parzen im 'Triumph der Empfindsamkeit' durch Operettenmusik, Dekorations- und Balletteffekte geistreich ironisierte, war er aus dem Parodisten des 'Alceste'-Dichters ein Parodist seines eigenen genialen Stils geworden und vor allem ein Parodist des tragischen Verses der Geniezeit: der freien Rhythmen. Der Dichter der deutschen 'Iphigenie' und des 'Elpenor', der 'Nausikaa', des 'Tasso' hatte dem naturalistischen tragischen Stil der Geniezeit abgesagt. Und er fuhr auch nicht auf den Bahnen seines großen musikalischen Rivalen, der die Pariser Oper dem idealen Ernst deutschen Künstlertums unterwarf. Eher mag man mit Rich. M. Meyer und Niejahr (Euphorion 2, 610) in Technik und Stil seines zu antiken Stoffen zurückkehrenden Dramas, das die drei Einheiten wahrt und in sentenzenreicher Sprache auf abtönende Charakteristik verzichtet, eine Wiederannäherung an das klassizistische, lyrisierende Drama des Racine erkennen oder auch als bedeutsam für die Neuorientierung des Stils in Anschlag bringen, daß sein Singspiel 'Lila' (1776) auf die ältere freiere Form des französischen Dramas, die Tragikomödie des siebzehnten Jahrhunderts, zurückgriff.

Die entscheidende Richtung indessen gab meiner Ansicht nach Italien: die hier heimische lebendige Tradition menschlich natürlicher Kunst, die auch den Künstler Rousseau in Banden schlug und für die *Opera buffa* begeisterte, die Kunst der Improvisatoren und Volkssänger, der Stegreifbühne, der Maskenspiele aus der goldenen Zeit der Medizäer, der Oper Metastasios und des Gluck-Antipoden Piccini, die Kunst Ariosts, Tassos, Gozzis. Ein Hauch jener oben (S. 166f.) ge-

schilderten Restauration vorklassizistischer nationalitalienischer Kunst beflügelte auch das Schaffen des Dichters der 'Iphigenie' und des 'Tasso'.

Den naturalistischen Illusionismus des Theaters verwarf Goethe schon in den ersten weimarischen Jahren. Die heutigen Gegner und Verteidiger der 'Illusionsbühne' mögen nur einmal lesen, wie köstlich der 'Triumph der Empfindsamkeit', die bayrischen Königsschlösser vorahnend, über die Imitationen der Natur in den 'Zimmern und Kabinetten' der Fürsten und über den täuschenden 'Effekt' der Theaterdekorationen spottet. Italiens Kunst, Italiens Theater bot ihm, lange bevor seine Augen das Verheißungsland seiner Kindheit sahen, was seine Künstlerseele suchte. In der wühlte das große Problem des Jahrhunderts: Wie schafft die Kunst, wie schafft die Poesie, vor allem das Drama, künstlerisches Leben? Die Lösung barg sich in der zweiten Frage: Wie entsteht der künstlerische Stil? Rousseau gab eine Antwort durch das Bild des Pygmalion. Goethe hingegen fand mit dem Platonismus Shaftesburys, dessen wegweisende Rolle neuerdings vielfach, am eindringendsten von Dilthey und zuletzt in der höchst lesenswerten Einleitung Walzels zum 36. Bande der Cottaschen Jubiläumsausgabe Goethes dargelegt worden ist, die Antwort in dem Bilde des Prometheus. Das wies ihn auf das selbstherrliche Recht des poetischen Schaffens, in die Sphäre des freien Spiels der Phantasie.

Dahin riefen ihn auch zwei gefährliche Mächte: die Bühnenpraxis und das Bedürfnis des Hofes, dem die Kunst nur als Schmuck des Lebens gilt. Dahin zogen ihn aber doch auch mit hinreißender Kraft der enthusiastische, normative Idealismus Winckelmanns, Beispiel und persönlicher Einfluß des dem Metastasio und Ariost nachstrebenden 'Alceste'- und 'Oberon'-Dichters. Wieland führte seinem Drama nun auch als Ersatz für Prosa und freie Rhythmen den neuen, lyrischer gestimmten Vers zu, den Goethe dann nach dem entscheidenden Vorbild von Heinses 'Laidion' sich formte: den jambischen Fünffüßler, aber nicht den englischen Vers des 'Nathan', sondern den Vers der Stanzen Ariosts.

Aus diesen Anregungen floß die neue Stilisierung seines leichteren Dramas: eine neue, lässige, spielende Art, die nur auf 'das Gefällige und Offene' ausgeht. Dabei gewinnt in einer

geradezu erstaunlichen Weise die Musik Macht über seine dramatische Produktion. Nach dem 'Tasso', den er 1780 begann, ist ja überhaupt kein größeres Sprechdrama höheren Stils mehr von Goethe neu begonnen und wirklich vollendet worden. Schweizerische oder auch heimische Szenerie, Volkslied, Sage, Märchen gaben für 'Jery und Bätely' und 'die Fischerin' den Ton, die Tradition des italienischen Intermezzo mit den typischen Figuren des Scapin, der Scapine, des Doktors für die erste wirkliche *Opera buffa* Goethes, 'Scherz, List und Rache', worin zum erstenmal der französisch-deutsche Singspieltypus (Prosadialog, mit versifizierten Gesangseinlagen) ersetzt wird durch den durch-komponierten italienischen Typus in Versen; ein Lustspiel des phantastischen Turandot-Dichters Gozzi lieferte das Motiv für 'die ungleichen Hausgenossen'. Auch die Prosasingspiele des französisch-deutschen Typus der Geniezeit ('Erwin und Elmire', 'Claudine') müssen jetzt — sehr zu ihrem Nachteil — das neue Gewand des idealisierenden Stils anziehen.

Nach der italienischen Reise setzte Goethe als Leiter des Weimarischen Theaters diese Sorge für das Singspiel fort. Der Schöpfer des 'Götz', des 'Werther', der 'Stella', des 'Prometheus', der 'Claudine', des 'Egmont' läßt sich dazu herab, die deutschen Libretti französischer und italienischer Opern zu verbessern und durch eigene, reizvolle Liedeinlagen zu verschönen.

Und wie engt Goethe die Rolle des Dichters dabei ein! In seinen Singspielen soll „der Componist gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irdischen Natur des Dichters bleiben", auf die Poesie soll die Musik wirken 'wie das Waldwasser auf die Felsabstürze' und so 'die Kaskade erst lebendig machen'; den Poeten will er 'wie einen Sohn oder Zögling in den Dienst des Componisten stellen', und dem unsäglich mittelmäßigen Musiker Kayser gegenüber, der sein Komponist ist, rühmt er sich in seltsamster Bescheidenheit, 'in Italien etwas gelernt zu haben, die Poesie der Musik zu subordinieren'. In alledem welche Erniedrigung! Wie teuer ist der ersehnte Fortschritt zum idealistischen Stil erkauft!

Dennoch lebt sichtbar in allen diesen leichtgewogenen Experimenten ein starker künstlerischer Trieb, der zur Höhe führen mußte, der die Rückkehr zu gereifter, selbständiger

Produktion großen Zugs und für das Weimarische Theater einen erhöhten Bühnenstil verhieß.

Der Parodist der 'Proserpina' und ihrer freien Rhythmen, der Jünger des Metastasio und der *Opera buffa* suchte den mühevoll nachgebildeten italienischen Singspieltypus aus innerem Drange doch wieder zu einem edleren, reineren dramatischen Ideal zu erheben: er gibt im Rezitativ mit Bewußtsein streckenweise den Reim auf und kehrt so zu den freien Rhythmen zurück; ja, als sein im Konventionellen festklebender, von ihm wunderlich überschätzter Komponist Kayser die Ungleichmäßigkeit der Rhythmen lästig fand, beruft er sich auf Glucks Kompositionen der Klopstockschen Gedichte (s. oben S. 156ff.), die 'er in einen musikalischen Rhythmus gezaubert' habe.

Von diesen spielenden Stücken erhebt er den Blick zu dem Plan einer großen, ernsten Oper und will (1790) für Reichardt einen Stoff aus Ossian dichten, also den Spuren der 'Minona' Gerstenbergs folgen. Und das großartige deutsche Singspiel Mozarts, 'Die Zauberflöte', regt ihn an zu einer Fortsetzung ('Der Zauberflöte zweiter Teil')*).

Der letzte Herausgeber und treffliche Erläuterer der Goethischen Singspiele, Otto Pniower, nennt (Cottasche Jubiläumsausgabe, Band 8) mit feinem Takt diesen Versuch, an die Seite Mozarts zu treten, eine 'Vorübung, eine Studie für die Wiederaufnahme seines Lebenswerkes, des Faust'. Es war die Brücke aus der Idealwelt des italienisierenden und romanisch antikisierenden Stils zu der phantastischen Romantik des deutschen Weltdramas. Dieses Urteil indessen muß, meine ich, ausgedehnt werden auf Goethes gesamte Singspielproduktion und Singspieldramaturgie. Sie, als Ganzes, bedeutet in der Tat, richtig verstanden, einen entscheidenden Vorbereitungsakt in dem künstlerischen Entwicklungsgang Goethes wie in dem Werden des deutschen dramatischen Stils. Das Ende dieser Bewegung zeigt sich uns in dem musikalischen Drama 'Die Danaiden', das Goethe gleichzeitig mit dem zweiten Teil der 'Zauberflöte' (1795, 1798) plante (an Zelter 29. Mai 1801),

*) Vgl. dazu die verdienstliche Schrift von Viktor Junk, Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte. Berlin, Alexander Duncker, 1900. Zum Folgenden vgl. auch meinen Aufsatz 'Faust und die Sorge', Deutsche Vierteljahrsschrift Bd. 1 (1923), S. 1ff.

'worin nach Art der älteren griechischen Tragödie der Chor als Hauptgegenstand erscheinen sollte', und in dem 'Trauerspiel im altgriechischen Geschmack' von der 'Befreiung des Prometheus', das Schiller in einem Brief an Körner erwähnt (10. April 1795) und von dem er zwei Jahre später einen an Wilhelm von Humboldt übergebenen Chor für die 'Horen' haben wollte. Dieses Chorlied nun der Nereïden hat sich neben einem Trimeterpaar aus der Rede des Prometheus an die aufgehende Sonne erhalten und es ist gedichtet — in prachtvollen freien Rhythmen, in jenen Maßen also, die das Prometheusdrama der Geniezeit angewandt hatte. Den oben (S. 197f.) erwähnten Rat Herders für die deutsche Nachdichtung antiker Chöre hat Goethe also befolgt und kunstvollere antike Metren in strophischer Gestaltung verschmäht.

Damit treten wir unmittelbar an den Standpunkt heran, auf dem Schiller seine 'Braut von Messina' zu schaffen sich erkühnte, und von dem der Blick aufsteigt zur 'Helena' und zur 'Pandora' Goethes.

VII.

Schiller hat in Briefen betont, daß seine 'Braut von Messina' sein „erster Versuch einer Tragödie in strenger Form sei" (an Wilhelm von Humboldt 17. Februar 1803), ja er nennt dieses Werk „das erste, so viel ich weiß, das in neueren Sprachen nach der Strenge der alten Tragödie verfaßt ist" (an Cotta 11. Februar 1803), er gesteht, er habe darin „einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern versucht" (an Iffland 22. April 1803), er habe sich mit ihnen „in ihrer eigenen Form messen und zugleich die dramatische Wirkung des alten Chors erproben" wollen (an den Dresdener Historiker und Archäologen Wilhelm Gottlieb Becker 2. Mai 1803). Aber dies darf nicht irre machen. Die antike Tragödie war nicht sein direktes, jedesfalls nicht das einzige und den Anstoß gebende Vorbild. Dieses Ergebnis steht nach meiner bisherigen Darlegung wohl fest.

Nur aus der großen europäischen Bewegung gegen das rhetorische Sprechdrama des französischen Klassizismus, die in England und Italien ihre Lebensquellen, aber auch in französischen Geistern, wie Dubos, Vatry, Diderot, Rousseau und manchen andern hier Übergangenen ihre Vorkämpfer hatte, begreift man Lessings und Sulzers, Herders und Wielands Ge-

danken und Träume von einer Reform der Oper in der Richtung auf das dramatische Kunstwerk. Trotz Gluck und Mozart sollten sie sich im nächsten halben Jahrhundert nicht erfüllen. Aber diese Impulse zu einer Verbrüderung oder Annäherung von Wort und Gesang wurden fruchtbar für das ganze moderne künstlerische Leben. Wenn seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in der europäischen Kultur die Künste ihre eigentliche Natur und dadurch ihre wahre Macht errangen, wenn ihr musischer Charakter endlich wieder frei hervortrat, so ist daran der tief im Innern der europäischen Menschheit sich vollziehende Umschwung und Aufschwung der Musik, die wachsende Sehnsucht und das gesteigerte Bedürfnis nach Musik sicherlich beteiligt. Das nachzuweisen lohnte schon der Mühe. Aber es würde ein eigenes Buch.

Man denke allein an Winckelmanns neuen ästhetischen Idealismus, an sein Traumbild der hellenischen Einfalt und stillen Größe oder an des grundmusikalischen Heinse Phantasmagorie der Antike und der Renaissance. Der guten Frau Dacier, gegen die noch Lessing streiten mußte, erschien die Dichtung Homers als der symmetrischeste Garten, den man sich vorstellen könne. Winckelmann fand: „die hellenischen Dichter von Homerus an reden nicht allein durch Bilder, sondern sie geben und malen auch Bilder, die vielmals in einem einzigen Worte liegen und durch den Klang desselben gezeichnet und nur mit lebendigen Farben entworfen werden". Jene Impulse, welche die Musik poetischer und die Poesie musikalischer machten, haben sich als Lebensbringer und Blütenwecker bewährt in der deutschen Instrumentalmusik, die immer sprechender wurde, in der deutschen Lyrik, im sangbaren Lied und seiner immer lebensvolleren persönlichen Komposition: am sichtbarsten gezeigt haben sie sich zunächst im gesprochenen Drama. Dieses nahm nach dem Beispiel der Bardiete Klopstocks, der lyrisch-musikalischen Dramen Wielands und Herders, der durch Rousseau angeregten Melodramen von Brandes, Benda, Gotter und ihren Nachfolgern in den tragischen Stil starke lyrische Elemente auf, die sich bis zum Musikalischen, bis zur wirklichen Beteiligung der Musik steigern.

Die 'Braut von Messina' ist in dem großartigen Aufstieg Schillers auf der Bahn nach der ersehnten Höhe des tragischen Stils keineswegs bloß ein 'Nebenwerk' und „nur der am weitesten

vorgerückte Versuch nach der Seite der antiken Tragödie hin". Trotz jenen eben gehörten brieflichen Äußerungen Schillers darf man die Einführung des Chors gewiß nicht als einen bloßen Notbehelf ansehen, der nicht aus der Entwicklung des nationalen Dramas erwachsen, sondern nur der Antike entnommen gewesen wäre.

Die 'Braut von Messina' ist, kurz gesagt, in ihrem Stoff und in ihrem Stil vielmehr eine Station auf dem Wege zum romantischen Drama. Schiller hat, wie er betont, um das gewählte 'Ideenkostüm' zu motivieren, zum Schauplatz das mittelalterliche Sizilien gewählt. Den Treffpunkt ererbter hellenischer, byzantinischer, romanischer und staufischer Kultur, das Gebiet, wo sich Reste antiken Heidentums, mittelalterliches Christentum und die Aufklärung des Islams berühren und schneiden. Hier mischten sich, wie er selbst dargelegt hat, die Kulturwelten dreier Mythologien. Und Schiller hat für seine Chortragödie nicht rein antike Formen, er hat sie jedesfalls nicht ausschließlich oder überwiegend benutzt. Vielmehr hat er für den Dialog und die Monologe den fünffüßigen Jambus, niemals — bis auf eine Szene (IV, 8) — den jambischen Trimeter, für die Chöre aber neben gereimten Strophen, die sich der modernen Art des Liedes nähern, reimlose freie Rhythmen verwendet, also jene Versform Klopstocks, die aus der älteren deutschen Oratorien-, Kantaten- und Madrigalpoesie wieder aufgenommen und im Hinblick auf das Chorideal des angeblichen Dithyrambus und alttestamentlicher oder altgermanischer Gesänge (s. oben S. 191ff., 197f.) umgebildet, von Herder und Hamann und Lessing für das Drama und für die Musik, von Herder gerade auch für die Nachdichtung der antiken tragischen Chöre empfohlen war. Während Schiller in der Epoche seines 'Don Karlos' die metrischen Systeme in den Chören der Euripideischen 'Iphigenie in Aulis' nur durch freie, gereimte Strophen verdeutscht hatte, lebt nun das Lieblingsmaß des Geniestils wieder auf: zuerst in den nicht sicher datierbaren Versfragmenten der Zwischenaktschöre seines Maltesertrauerspiels, vollendet dann in dieser Chortragödie von den feindlichen Brüdern.

Es ist etwas in ihr von der Atmosphäre der Helena-Tragödie des 'Faust', die damals entstand und auf eine romantische Fortbildung des antiken Stils angelegt war, etwas von der Luft

des 'Alarcos' Friedrich Schlegels, der vom Weimarischen Theater im Mai 1802 unter Schillers Leitung aufgeführt wurde, gerade als die Konzeption der 'Braut' in ihm wuchs. Von einer strengen Nachbildung des Stils einer Aischyleischen Tragödie oder einer Euripideischen blieb Schillers Schicksalstragödie weit entfernt. Viel näher steht es den 'Schauspielen mit Chören' von den Brüdern Stolberg, die anderthalb Jahrzehnte früher erschienen waren, die es freilich hoch überragt. Nicht minder unterscheidet sich, wie oft genug gesagt worden ist, der Begriff des Schicksals, der in diesem angeblich so rein antikisierenden Drama waltet, von dem der Alten. Auch hier spürt man romantische Stimmung.

Gewiß belehrten die antike Tragödie, die Lektüre des Euripides und Aischylos Schiller über die möglichen Mittel für die heiß ersehnte tragische Wirkung, für den idealen Stil des Dramas. Aber Schiller war viel zu sehr Kenner und dankbarer Schüler der Bühne, um nicht von den dort in den vorangegangenen Jahrzehnten gemachten Versuchen einer Umbildung und Erhebung des Singspiels, der Oper, des Melo- oder Monodrams zu lernen. Und er war viel zu sehr tragischer Dichter, viel zu sehr ein moderner Mensch, um nicht berührt zu sein von der unaufhaltsamen Bewegung und Umgestaltung der modernen Musik, die sich seit Gluck durchrang zu ihrem innersten Wesen: Ausdruck des Tragischen zu sein. Nur im Scherz bezeichnete er sich Humboldt gegenüber als „einen Zeitgenossen des Sophokles". Neckend erinnert er den Freund an dessen früheres Urteil, das ihn „den modernsten aller neueren Dichter genannt" hatte, und verrät, wie gut er die Kluft sah, die ihn von den Alten trennte, wie er an der Auffassung festhielt, daß die griechische Tragödie „der Gegenwart als Maßstab und Muster aufzudrängen, die Kunst eher töten als beleben hieße".

Die Praxis des Theaters seiner Zeit, die sich verstärkenden Ansätze zu einer Reform des Singspiels, des lyrischen Dramas, des Melodramas, der Oper, die Anregung Klopstocks, Wielands, Herders, vor allem aber auch Goethes und der erwachenden Romantik haben sicherlich das dramatische Wagnis seiner beiden Chordramen bestimmt. Die für ihn entscheidende Auffassung steht jenem Programm nicht fern, das Sulzer (s. oben S. 180f.) entworfen hatte. Wie dieser geht auch Schiller aus von der Oper und dem Singspiel seiner Zeit.

Hatte er doch selbst in seinen Ludwigsburger Knabenjahren (1767—1772) und dann auch in der Stuttgarter Zeit die ersten starken theatralischen Eindrücke empfangen von der großen heroisch-mythologischen Oper Jomellis, des Genossen und Fortführers der Reform Metastasios, des Vorläufers Glucks. Von diesem Neapolitaner rühmte Schubart, der Apostel Bachs und Klopstocks, der Lehrer und bald auch der Bewunderer und Herold Schillers, den der Dichter der 'Räuber' als Kind in der Ludwigsburger Stadtkirche auf der Orgel hatte phantasieren hören, und von dessen neuestens durch Holzer, Max Friedländer und Abert gewürdigtem Wirken als Dichterkomponist wie als Musikästhetiker ich in dem Zusammenhang dieser Darlegung eigentlich ausführlich reden müßte: „Er studierte seinen Dichter (Metastasio), verbesserte ihn oft . . ., kannte die Sänger, das Orchester, die Hörer, selbst den Ort nach den Wirkungen des Schalls und schmolz sie durch die genauesten Verabredungen mit Maschinist, Dekorateur und Ballettmeister in ein großes Ganzes zusammen, das des kältesten Hörers Herz und Geist erschütterte und himmelan lüpfte." Jomelli strebte, wie sein trefflicher Biograph klarstellt, als Stuttgarter und Ludwigsburger Oberkapellmeister und Operndirektor in der Tat nach der Gesamtwirkung von Poesie, Musik, dramatischer Aktion und Szenerie. Freilich im Sinne welscher, höfischer Kunst, aber erfüllt von dem großen Beispiel der neuen dramatisch beseelten, 'singenden', d. h. gleichsam mit menschlicher Stimme sprechenden Orchesterkunst des Johann Stamitz (s. oben S. 179). Und seine Kompositionen der Dichtungen des Metastasio waren im Gegensatz zu der konventionellen italienischen Solo- (d. h. Arien- und Ensemble-)Oper Chor-Opern, in denen wie bei Gluck die Masse teilnahm an der dramatischen Handlung und ihrem musikalischen Ausdruck. Ihn unterstützte dabei der Pariser Noverre, dessen *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Lyon 1760) Lessing und Bode übersetzten, Sonnenfels und Herder dankbar nutzten, der einstige Solotänzer Friedrichs des Großen: als Ballettmeister der Stuttgarter Oper brachte er die Zwischenakts-Ballette in einen inneren Zusammenhang mit dem Inhalt der Oper, gab der Tanzpantomime in möglichster Annäherung an die Natur dramatischen Charakter und mimische Bewegung und setzte die reichen Tänze, Gruppierungen und Aufzüge der Oper selbst in eine organische Verbindung mit der Handlung. Die Neueinstudierung des

'Phaëton' von Metastasio mit der Musik Jomellis unter Noverres Nachfolger Dauvigny (1768) prägte dem jungen Schiller ein unvergeßliches Bild ein von großartiger szenischer Kunst im Dienst des durch die Musik gehobenen Dramas, in dem auch die Massen entscheidend agierten. An dieser Kunst hatte auch die italienische Dekorationsmalerei Colombas und Servandonis Anteil, die antike Bauform in einem strengen, rein klassischen Stil nachbildeten, der in Deutschland noch als neu auffiel und von den Württembergern damals ebenso angestaunt wurde wie Servandonis Schöpfungen 1755 in Dresden.

Es ist meines Wissens noch nicht ausgesprochen worden, daß Jomellis, Noverres, Colombas und Servandonis in persönlichem Zusammenwirken durchgesetzte Stuttgarter Opernreform nicht bloß von der nationalen französischen Choroper Lullis und Rameaus angeregt, sondern eine Frucht war der wichtigen neuen italienischen Renaissance (s. oben S. 166ff., 203f.), die, vom römischen Kreise der Königin Christine und Clemens XI. ausgehend, durch Muratori, Gravina, Metastasio, Riccoboni, Maffei, den Grafen Algarotti, den Kardinal Albani (den Gönner Jomellis und Winckelmanns!), Calzabigi, Cesarotti, Alfieri, Conti, Traëtta, Arteaga und andere die Ära des sogenannten *Risorgimento* heraufführte und in deren Atmosphäre auch der Genius Winckelmanns zu seinen Taten sich erfrischt, der idealistische Klassizismus Goethes und Schillers sich geformt, mindestens gestärkt hat. Graf Algarotti — auch das ist noch nicht beachtet worden —, der theoretische Verfechter einer Opernreform in der Richtung auf die antike Tragödie als Gesamtkunstwerk, war zugleich der Vorkämpfer des strengen Stils des Palladio, jenes Künstlers, den Goethe sich als Führer erkor zur Erkenntnis antiker Form. Innerhalb dieses national-italienischen, an die alte heimische Renaissance wiederanknüpfenden neuen Klassizismus vollziehen sich auch die oben erwähnten Versuche Riccobonis, den antiken Chor in der Tragödie wieder einzuführen. Sie wurden vor und nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fortgesetzt durch Granelli, Varano, Ippolito Pindemonte, aber mit Ausweichungen und Mischungen des Stils, unter denen der Einfluß Shakespeares, Klopstocks, die Übernahme nordischen Kostüms und der Klopstockschen Bardenchöre seltsam genug erscheinen (vgl. oben S. 196). Ob Schiller etwas davon wußte, bedarf der Untersuchung.

Einen Nachklang jener jugendlichen Operneindrücke Schillers bemerke ich mit Minor — um von dem verlorenen Singspiel 'Der Jahrmarkt' abzusehen — in der 'lyrischen Operette Semele', die so kühn mit Regenbogen, Erdbeben und Sonnenfinsternis wirtschaftet. Im Poetischen dient ihr allerdings Wielands 'Alceste' als Vorbild. Der Chor fehlte ihr. Aber eine Art Chor — Scherer und Minor haben es richtig so genannt, und nur Kurzsichtige können darüber spotten! — brachten in eigentümlicher Weise dann zuerst 'Die Räuber'. Und hierin möchte ich einen Reflex erkennen der dramatischen Massenbilder aus den Choropern Jomellis, der auch später noch in Schillers Dramen fortgewirkt hat. 'Die Räuber' sollten, in der Einkleidung der Handlung und in wichtigen Motiven durch musikalisch-poetische Gebilde, Goethes Brigantensingspiel 'Claudine' und altenglische Balladen vom edlen Räuber Robin Hood bestimmt, in den Reden ihres Helden aus Ossian und 'Werther' genährt, nach dem ursprünglichen Plan der Musik eine Beteiligung einräumen, die über die jetzigen Gesangseinlagen weit hinausging.

Schillers 'Anthologie' enthielt außer der 'Semele' noch andere für die Musik bestimmte Dichtungen: vor allem die 'Leichenphantasie', die Hymne 'Triumph der Liebe', die Kantate 'Elysium' nebst dem Gegenstück 'Gruppe aus dem Tartarus' und Hovens Übersetzung aus Ossian.

Seine 'Luise Millerin' konzipierte Schiller im 'Viehhof' zu Oggersheim bei Mannheim (Oktober 1782), während der treue Streicher, dessen Urenkel jetzt dem erlauchten Namen durch musikalisches Schaffen neue Ehre erstrebt, in der Dämmerung durch Klavierspiel in dem Auf- und Abgehenden die Stimmung erweckte, und im Posthause zu Worms, auf der jammervollen mantellosen Flucht nach dem Asyl von Bauerbach, am 30. November 1782, hörte der um alle Hoffnungen Betrogene, aller Mittel Entblößte von einer Wandertruppe das Melodram 'Ariadne auf Naxos'. Seine Reisebegleiter belustigten sich über die armselige Aufführung. Er aber, der ausgestoßene Titan, war davon bis ins Innerste ergriffen und lauschte wie geistesabwesend. Wer will ermessen, was damals in seiner Seele vorging! Welches menschliche und zugleich welches künstlerische Erlebnis! Jener Stunde, glaube ich, verdanken wir die lyrischen Monologe der Johanna, der Maria,

der Beatrice, in denen das Melodram, wie es Benda geschaffen hatte, nachlebt.

Mehr als wir es uns heute vorstellen können, hatte überhaupt Schillers dichterischen Anfängen die Musik in den beiden befreundeten Musikern Zumsteeg und Streicher nahe gestanden, und die Gesänge seiner 'Räuber', so manches seiner Gedichte gleich nach ihrem Entstehen zu idealer Wirkung gesteigert[1]). Hatte er doch auf Körners Rat Rousseaus Musiklexikon studiert und sich daraus angefüllt mit der Idee ursprünglicher Einheit von Poesie und Musik. Hatte er endlich doch fraglos die mannigfachen Anregungen Herders in sich verarbeitet. Der Unterschied zwischen dem Standpunkt Herders, Wielands, Sulzers und dem seinigen war jetzt nur der: jene suchten als Ziel eben ein musikalisches Drama, Schiller eine gesprochene Tragödie mit lyrischen Chören, wenn er auch auf Wielands Wunsch 1787 es unternahm, aus dessen 'Oberon' einen Operntext zu schaffen; er stand bald von der Aufgabe ab, die dann Carl Maria von Weber, im Kampf mit dem schlechtesten Libretto, so wunderbar erfüllte.

Schiller hatte, wie er an Goethe schrieb (29. Dezember 1797), „immer ein gewisses Vertrauen zur Oper gehabt, daß sich aus ihr wie aus den Chören der alten Bacchusfeste das Trauerspiel in einer edleren Gestalt loswickeln sollte". „Die Oper", meint er, „stimmt durch die Macht der Musik das Gemüt zu einer schönern Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet", und hier findet er jene „symbolischen Behelfe, durch deren Einführung er die gemeine Naturnachahmung" verdrängen und „der Kunst Luft und Licht verschaffen" möchte.

Dieses Trauerspiel in edlerer Gestalt trat als künftiges Ideal aus der Kunstform der Oper Schiller am ergreifendsten entgegen, als er im Dezember 1800 für Goethe die Proben zur Taurischen 'Iphigenie' Glucks leitete. Sie rührte ihn zu Tränen und verschaffte ihm 'einen unendlichen Genuß': „es ist eine Welt der Harmonie, die gerade zur Seele dringt und in süßer hoher Wehmut auflöst" (d. h. die tragische Katharsis bewirkt). Damals weilte Goethe in Jena, um seine Nachdichtung

[1]) Eine überraschend reiche Übersicht gibt für das ganze Schaffen Schillers Max Friedländers Aufsatz 'Kompositionen zu Schillers Werken': Deutsche Rundschau Mai 1905, S. 261–271.

des 'Tancred' Voltaires zu vollenden und ihr durch Hinzufügung von Chören zwischen den Akten 'mehr Leben und Masse zu geben'. Und indem Schiller den Chor, dasjenige Ausdrucksmittel, wodurch sich das Musikdrama Glucks vom Sprechdrama wie von der älteren italienischen Arien- und Ensemble-Oper so charakteristisch unterschied, in seine 'Braut von Messina' übertrug, hoffte er jenes Ideal des durch die Oper veredelten Trauerspiels zu verwirklichen. Auf dem Wege zur Ausführung des neuen Gedankens ging freilich nicht wenig verloren.

Daß seine Chöre nach musikalischem Ausdruck riefen, daß ihre Stimmung nur dem Gesang kündbar sei, stand ihm fest. Zunächst ergibt es sich für jeden, der deutliche Worte überhaupt verstehen kann, unwiderleglich aus der seinem Drama vorangestellten Abhandlung 'Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie'.

Dort erörterte er eindringlich die Leistungen des Chors in der Tragödie und fährt dann fort: „Aber er (der Chor) tut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen, lyrischen Freiheit . . . und er tut es von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet". An Körner schrieb er (16. Oktober 1803), daß „die Braut von Messina ganz auf dem Lyrischen beruht". Er ist „überzeugt, daß bloß ein Dutzend lyrischer Stücke nötig sein werden, um auch diese Gattung, die uns jetzt fremd ist, bei den Deutschen in Aufnahme zu bringen, und er würde dieses allerdings für einen großen Schritt zum Vollkommenen halten". Und er hatte mit Goethe dabei auf Zelter gerechnet. „Wir hielten es nicht für unmöglich" — schreibt er an den musikalischen Berater und Helfer der beiden Freunde (28. Februar 1803) — „die lyrischen Intermezzos des Chors, deren fünf oder sechs sind, nach Gesangsweise rezitieren zu lassen und mit einem Instrument zu begleiten". Damals hatte er aber diese Ansicht bereits fallen lassen müssen. „Ihr Wegbleiben vernichtet nun zwar diese Hoffnung, und wir werden das Stück mit samt den Chören bloß deklamieren lassen. Vielleicht aber interessieren Sie sich doch für diese Arbeit und Sie überraschen uns einmal mit einer musikalischen Ausführung derselben."

Schiller hielt also, wie diese Worte zeigen, innerlich an dem Ideal, das seine Konzeption bestimmt hatte, fest, wenn er auch aus praktischen Gründen zunächst auf

seine Verwirklichung verzichtete, um die Aufführbarkeit durch das deutsche Theater seiner Zeit zu sichern, das ja damals nach dem Rückschlag gegen Glucks Musikdrama eine andere dramatische Musik als die konventionelle Oper und andere Chöre als die Opernchöre nicht kannte, jedesfalls ihm in Weimar keinen Gluck zur Verfügung stellen konnte. Das Stück „mitsamt dem Chor auf die Bühne bringen zu können", faßte er erst etwas mehr Hoffnung, als er erkannte, es sei „dazu nichts nötig, als den Chor, ohne an den Worten das Geringste zu ändern, in fünf oder sechs Individuen aufzulösen" (an Körner 6. Februar 1803). Diese Individuen nennt er in einem Briefe an Cotta (13. März 1803) 'spezifische Personen', denen er eigene Namen gegeben, damit man sie 'ordentlich austeilen kann', d. h. damit die besten Sprecher unter den Schauspielern sie als Rollen akzeptieren.

Freilich hatte Schiller wenige Tage vorher in einem Brief an Körner (10. März 1803) in seinem Chor 'einen doppelten Charakter' anerkannt. „Einen allgemein menschlichen, wenn er sich im Zustande der ruhigen Reflexion befindet, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft gerät und zur handelnden Person wird." „In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich mehr auf den Zuschauer; er hat als solcher eine Überlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, welche der Ruhige über den Passionierten hat: er steht am sicheren Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft." „In der zweiten Qualität, als selbsthandelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen." Diese Zwiespältigkeit hebt den Chor ganz heraus aus der Reihe der sprechenden, handelnden Personen des Stücks, die alle dramatische, d. h. einheitliche, zeitlich und räumlich gebundene reale Charaktere sind und sein müssen. Nur die Musik, nur der instrumental begleitete Chorgesang hätte vermocht, diesen Gestalten, die von der Wirklichkeit des dramatischen Vorganges hinaufragen in eine ideale Welt der Reflexion und der Empfindung, in die Welt des idealen Zeugen, Zuschauers und Richters der dramatischen Handlung, künstlerisches Leben zu verleihen. Schiller aber verteilte auf Körners unglücklichen Rat seinen Chor an fünf bis sechs sprechende spezifische Personen mit festen individuellen Namen, kehrte damit völlig zu der Auffassung zurück, die Corneille von dem Chor der Tragödie geäußert

hatte, und brachte so nur den einen Charakter seines Chors zur Darstellung, und gerade den, der dem ursprünglichen Wesen des antiken tragischen Chors fremd ist; der andre Charakter, der eigentliche, der 'allgemein menschliche', ging dabei in der künstlerischen Darstellung verloren. Und selbst die realistische Natur des Chors, die sogenannte 'spezifische', d. h. die dumpfe, leidenschaftliche Masse als selbsthandelnde Person, wird durch die Verteilung an mehrere Einzelsprecher höchst unvollkommen ausgedrückt, und war auf der Bühne seiner Zeit nur dadurch zum Leben zu bringen, daß man ihm die eigentliche Seele seines Wesens nahm: den gemeinsamen, gleichzeitigen, d. h. eben chorischen Ausdruck einer Massenempfindung, der einzig im Gesange möglich, aber auch dessen innerstes eigentliches Recht ist. Der Chor ward durch seine Auflösung in Einzelreden herabgestimmt auf das immer halb peinliche, halb das Komische streifende Zusammensprechen.

Der Mißerfolg war unleugbar. Freilich, Schiller schrieb am 28. März 1803 von der ersten Aufführung, die am 19. März 1803 stattfand, er habe 'zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen', und Goethe schien 'der theatralische Boden durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden'. Doch andre Urteile lauteten von vornherein viel ungünstiger. Schiller selbst gab zu, 'über den Chor und das vorwaltend Lyrische in dem Stück sind die Stimmen sehr geteilt'. Auch Zelter gestand den durch Iffland einstudierten gesprochenen Chören der Berliner Aufführung nur für 'mehrere Stellen Wirkung' zu, hatte aber sonst dagegen offenbar sehr begründete Bedenken.

Eine Gefahr lag in jenem Doppelcharakter des Chores. Aber eine größere lag darin, daß die Nachbarschaft mit der Oper dem idealen Stil, der Schiller vorschwebte, verhängnisvoll ward. Wohl hatte Glucks Reform die *Opera seria* gerade dadurch umgestaltet und auf eine höhere dramatische Stufe gehoben, dem tragischen Stil genähert, daß er dem Chor, wenn er ihn auch homophon behandelte, eine bedeutsame, in die Aktion tief eingreifende musikalisch und poetisch hervorragende Rolle schuf. Der Chor war in den Anfängen der italienischen Renaissanceoper geflissentlich, im Gegensatz zu den früheren Choreinlagen in humanistischen Dramen oder Mysterien, die kontrapunktisch im Madrigalstil behandelt waren, rein harmonisch gehalten. Später verkümmerte er immer mehr und ward vielfach durch das

sich aus ihm abzweigende Ballett ersetzt. Jomellis und Glucks Tat fand doch keine ebenbürtige Fortführung. Der Opernchor blieb nach wie vor ein konventionelles Verlegenheitsprodukt, ohne musikalische und vor allem ohne dramatische Bedeutung, ein Ornament für Auge und Ohr, kein organischer Bestandteil des Kunstwerks.

Der kompetenteste Beurteiler, E. T. A. Hoffmann, der geniale romantische Dichter, Komponist und Maler, hat in Kotzebues 'Freimütigem' am 9. September 1803 unter der Maske eines Klostergeistlichen ironische, aber den Kern treffende Kritik geübt. Seine Meinung — und sie entspricht der Wahrheit — ist: „Die Chöre der griechischen Tragödie haben sich gewiß noch mehr als die Deklamation der übrigen Verse dem eigentlichen Gesange genähert." Er bezieht sich auf einen früheren Bericht im Freimütigen über die erste Weimarische Aufführung (März 1803), „daß der Chor von sieben Männern gesprochen worden sei, und daß es geklungen habe, als sagten Schüler ihre Lektionen auf", und stimmt dem zu: „Ich kann mir auch in der Tat nichts Läppischeres und Ungereimteres denken, als wenn mehrere Leute auf dem Theater Verse hersagen, ohne an jene notierte Deklamation, die sie zum Halten des Tons und des Rhythmus nötigt, gebunden zu sein." Er ist aber mit der vorschwebenden Intention der Wiedereinführung des tragischen Chors völlig einverstanden. Hat man nur erst die Melopöie — man erinnere sich an die oben (S. 162) mitgeteilte Ausführung des Dubos — wiederhergestellt, und sind die Leute über das Ungewöhnliche des ersten Eindrucks weg, so wird sich das weitere wohl geben. Ohne Klanginstrument, ohne notierte Deklamation wird alles nur ein unnützes Geplapper sein. Also Gesang und instrumentale Begleitung, das ist's, was er verlangt.

So urteilte der theoretische und praktische Vorkämpfer des musikdramatischen Gesamtkunstwerkes, dessen Schriften auf Wagner so tief gewirkt haben, dessen jetzt wieder aus der Vergessenheit hervorgezogene Märchenoper ein wunderbarer Vorklang Carl Maria von Webers ist. Man wird sein Urteil nicht in den Wind schlagen dürfen, denn es ist das Urteil eines als Dichter, Musiker und Dramaturg gleich kompetenten Richters.

Wichtiger noch ist Goethes Stellung zu der Frage. Zelter hatte auf den erwähnten Wunsch Schillers sich sofort nach den ersten Berliner Aufführungen durch Iffland, wo die Chöre nach

dem Takt rezitiert wurden, ernsthaft mit ihrer musikalischen Komposition beschäftigt. Mit gesundem Instinkt bekannte er: „Über die Chöre möchte ich lieber nichts sagen, weil mir alles dunkel und unbekannt vorschwebt. Wetten wollte ich, daß Schiller recht hat und daß etwas dahinter liegt, was wir alle nicht kennen!" Aber er stieß sich begreiflicherweise an dem, auch in der Vorrede betonten zwiespältigen Charakter der Chöre und an dem starken Stilgegensatz zwischen den Reden der handelnden Personen des Dramas und den lyrischen Chorstrophen. In seiner Verlegenheit fragt er Goethe. Und der stimmt prinzipell lebhaft der musikalischen Komposition der Chöre zu.

Als Beilage zweier Briefe (28. Juli 4. August 1803) übersendet er ihm eine höchst interessante Abhandlung über die verschiedenartigen Formen des antiken Chors, seinen Ursprung, Entwicklungsgang und Verfall. Dabei stellt er Aischylos in den Vordergrund und unterscheidet bei ihm 'den alten Stil' ('Sieben'), wo zwischen dem episch-lyrischen Chorgesang mythologischen und genealogischen Jnhalts wenige Personen auftreten, den 'hohen Stil' ('Eumeniden', 'Bittenden'), wo der Chor als mystische Hauptperson selbständig, die Herrscher und Götter nur als 'begleitende Personen' erscheinen. Den Chor dieser ersten zwei Epochen findet er für die Komposition geeigneter als den der dritten, des 'schönen Stils' (Sophokles), wo die Figuren der Fürsten und Helden hervortreten, 'der Chor begleitend wird und sich auf die Reflexion wirft und das Amt eines berufenen und willkommenen Zuschauers übernimmt', und als den Chor der vierten Epoche (Euripides), 'wo sich die Handlung immer mehr ins Privatinteresse zurückzieht' und der Chor 'als ein aufgeerbtes Inventarienstück, unnütz und als lästiger Vertrauter und Zeuge von Geheimnissen störend wird' ('Helena', 'Iphigenie auf Tauris').

Man sieht, nach Goethes Gruppierung würde Schillers Chor, da in ihm geflissentlich die Reflexion waltet, in die Klasse der dritten und vierten Periode gehören, also der Komposition größere Schwierigkeiten bereiten. Goethe verweist Zelter auf das Oratorium, damit er aus diesem den angemessenen tragischen Stil für den Chor des modernen Dramas gewinne. Also nicht der homophone Opernchor Glucks soll Vorbild sein, sondern der polyphone Chor des geistlichen Musikdramas, wie es Händel und Bach am vollendetsten gestaltet haben. Er berührt sich, wie man sieht, völlig mit Herders oben (S. 196f.) dar-

gestellter Absicht, aus Kantate und Oratorium eine Reform des Dramas herauswachsen zu lassen.

Goethe sprach hier als Teilhaber, ja vielleicht als Anreger des kühnen Schillerschen Versuches. Seine Poesie hat von Anfang mit der Musik Fühlung gehabt. „Nur nicht lesen, immer singen!" rufen wirklich die meisten seiner Lieder. Aber es gibt in dem Verhältnis seiner Dichtung zum Gesang merklich verschiedene Perioden, oder vielmehr die Musik, die sein Dichten als adäquaten Ausdruck verlangt, ändert sich. Freilich die Komponisten, die sich ihm boten, haben nur selten mit dem poetisch-musikalischen Wandel der innern Form seiner Lyrik Schritt gehalten. Was nun das Drama betrifft, um das es sich hier handelt, so kam die Vorliebe, die Goethe sein Leben lang für lose und innige Verbindung zwischen ihm und dem Gesang, der instrumentalen Musik, hegte, schon oben (S. 203ff.) zur Sprache.

Manche von Goethes schönsten Liedern entstanden oder dienten bekanntlich als komponierte Einlagen von Singspielen: 'Ein Veilchen auf der Wiese stand', 'Ein Schauspiel für Götter' ('Erwin und Elmire'), 'Es war ein Buhle frech genung' ('Claudine'), 'Erlkönig' ('Fischerin'). Auch der 'König von Thule' ist ähnlich zu beurteilen. Die dramatische Stilform des 'Faust' schwankt in den Anfängen der Dichtung zwischen dem deutschen Singspieltypus (Prosa mit eingelegten strophischen Liedern), dem lyrischen Drama des Herderschen 'Brutus', wie er in Goethes 'Mahomet' und 'Prometheus' vorliegt, und dem italienischen Singspieltypus des Metastasio, wie ihn Wielands 'Alceste' gestaltet hatte (s. oben S. 193ff., 200ff.). Dialog und reflektierender Monolog sind bestimmt für Sprechvortrag (in Prosa oder freiem Knittelvers), die lyrischen Elemente (der pathetische Monolog in freien Rhythmen, monodisches Lied und Ensemblestücke in gereimten Strophen; Chöre in Reimversstrophen oder in reimlosen unstrophischen freien Rhythmen) sind bestimmt für Gesang oder melodramatische Rezitation. Während der 'Götz' nach Shakespeares Vorbildern musikalische Gesangseinlagen gelegentlicher illustrativer Art aufweist, greift die musikalische Beteiligung vokaler und instrumentaler Musik beim 'Egmont' viel tiefer in die innere Struktur des tragischen Stils und bewirkt jene opernhaften Züge, die der Rezensent Schiller tadelte, um dann später mit seiner 'Jungfrau', 'Turan-

dot', 'Braut von Messina', 'Tell' gleichfalls der Sphäre der Oper sich zu nähern. Im 'Egmont' erscheint das in der 'Proserpina' als selbständige tragische Stilform mit Chören kunstvoll nach den Anregungen Rousseaus und Bendas ausgebildete Melodram als idealisierendes Element der Tragödie, steigernd und verklärend, von Beethoven genial bemeistert. Aber Goethe drängte auch seinen 'Faust', mit uns befremdender Gewaltsamkeit der Umarbeitung, in ein 'Monodram' nach dem Muster der 'Proserpina'. Bedeutsame Nachwirkungen Diderots, Rousseaus und der viel beachteten, von Sonnenfels und Herder aufmerksam gewürdigten Propaganda des Franzosen Noverre für das Ballett verrät 'Der Geist der Jugend', ein 'pantomimisches Ballett, untermischt mit Gesang und Gespräch', für die Herzogin zum 30. Januar 1782 gedichtet: ein graziös tiefsinniger Poetentraum, Abbild der Wirklichkeit und zugleich ideales Vorbild. Dann setzen die Operndichtungen ein. Von ihnen und von dem Wege, der durch die leichtgewogenen Singspiele des italienischen Typus aufwärts führte zu dem neuen großen Stil für die Wiederaufnahme des 'Faust' einerseits und für die Aischylos nachstrebenden Chordramen der 'Danaiden' und der 'Befreiung des Prometheus' anderseits, habe ich oben S. 206f) geredet.

Zu Anfang des neuen Jahrhunderts tritt in seiner eigentlichen Lyrik, in dem nun sich herausbildenden 'geselligen Lied' der Chor stärker hervor. Auch die Kantate wird jetzt eine beliebte Form seiner Lyrik. Gleichzeitig ungefähr, parallel mit Schillers Chordramen, unternimmt er es, den 'Tancred' von Voltaire für die Weimarische Bühne zu übersetzen und plant, die einzelnen Aufzüge durch Zwischenaktschöre zu verbinden. Das war eine Rückkehr zu dem vorklassizistischen Renaissancedrama und vielleicht durch die italienischen Reformversuche (s. oben S. 166ff.) angeregt. Doch hatten die Theoretiker des Dramas, wie oben bemerkt, mehrfach diese Erneuerung vorgeschlagen. Goethe selbst nennt seinen Versuch einen Aufenthalt 'in dem romantisch tragischen Kreise'. Gleichzeitig auch schafft er sich einen eignen dramatischen Typus voll musikalischer Elemente mit einem in das Romantische hinüberspielenden neuen Stil des Antikisierens: 'Helena', 'Palaeophron', 'Pandora', 'Epimenides' sind alle angelegt auf reichliche Mitwirkung von Gesang und instrumentaler Musik, enthalten alle Chöre, mischen

alle antike und moderne romantische Versformen und beleben das szenische Bild durch malerische, mehr noch durch plastische Motive und stilisierte mimische Bewegung.

Auf diesem Boden der Goethischen Theaterpraxis und Theaterdichtung sind auch Schillers Chordramen erwachsen. Schiller ist jedoch insofern in der 'Braut von Messina' seinen eigenen Weg gegangen, als er die lyrischen Maße (reimlose Systeme und gereimte Strophen) auf den Chor und Monologe beschränkt hat und dem Dialog mit Ausnahme sporadischer Reime an gehobenen Stellen den Sprechvers des Weimarischen Dramas, den fünffüßigen Jambus bewahrte. Das irritierte Zelter, der zweifelte, ob nicht auch der Dialog zu komponieren sei, und der mindestens die Beatrice durch eine Sängerin besetzen wollte. Schillers Absicht war das nicht, mag er auch ihren großen lyrischen Eröffnungs-Monolog im zweiten Akt, wo Stanzen mit freien gereimten Rhythmen des echten Singspieltypus wechseln, nach dem Vorgang seiner 'Maria Stuart' und 'Jungfrau' für die durch Rousseau, Benda-Brandes, Gotter, Goethes 'Proserpina' ihm nahe gebrachte Form des Melodrams bestimmt haben. Aber den idealen tragischen Stil, die Wucht, Größe und Fülle der Sprache und die Weite der Gedanken, die er den gesprochenen Teilen seines Dramas verlieh, motivierte er als eine Folge, als einen Abglanz der Musik und der mimischen Bewegungen der gesungenen und begleiteten Chöre, in denen die Lyrik, in denen die ideale Person, der ideale Schauplatz den tragischen Stil auf den Kothurn erhebt. Der singende, in feierlichem Rhythmus sich bewegende Chor sollte dem Drama aus dem Geiste der Musik das vollenden, wofür Goethe gleichzeitig außer der Tonkunst auch äußerliche Hilfskräfte aufrief: die antiken Masken, die er den Weimarischen Schauspielern für Terenzaufführungen und allegorischeMaskenspiele umhing, die plastischen oder malerischen Gruppenbilder der dramatischen Szene, die er mit künstlerischer Absicht suchte, die Experimente einer stilisierten, der Musik sich nähernden Rezitation. Der Chor war es, der nach Schillers Meinung auch zurückwirken mußte auf die dramatischen Charaktere: die Personen des tragischen Stils sind 'keine wirklichen Wesen' mehr, „die bloß ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen". So befiehlt es die Vorrede zur 'Braut von Messina'

in Übereinstimmung mit der Kunst und dem Denken des alternden Goethe, die den Typus suchen.

Diese Vorrede ist das Tiefste und Reifste, was Schiller von den letzten Dingen in der Kunst gesehen und gesagt hat. Zugleich Ergebnis und Ausdruck der beglückenden Ideen- und Arbeitsgemeinschaft mit Goethe. Es ist das heilige Vermächtnis unsres edelsten Dichters, den schon der Tod gestreift hat, und der nun für seine Nation den Schleier hebt und sie in den Urgrund der Poesie und ihrer höchsten Offenbarung, der Tragödie, blicken läßt. Wir haben in Ehrfurcht und Andacht zu betrachten was uns Schiller zeigt und deutet. Es ist ein System hoher Gedanken, dessen künstlerischer Unterbau aus dem idealisierenden Klassizismus Winckelmanns, dessen philosophisches Fachwerk aus der Ästhetik und Sittenlehre Kants herrührt. Die Anpassung des Ganzen an die Tragödie aber ist Schillers eigenstes Werk. Dennoch, trotz aller Dankbarkeit und Bewegung, mit der wir seiner Lehre lauschen, richten wir unwillkürlich die Blicke sehnsüchtig nach einer andern Ecke unsrer modernen geistigen Entwicklung. Dorthin, wo die beiden großen Landsleute Kants sitzen: Hamann und Herder.

Herder grollte einsam im Winkel, verfolgte die Taten des Freundespaars, das ihn aus dem Triumvirat längst ausgeschaltet hatte, mit einer bis zur Ungerechtigkeit scharfen Kritik, ja mit einer Verstimmung, die an den Haß grenzt, und mühte sich vergeblich, die dramatischen Leistungen der beiden Großen durch eigene musikalisch-dramatische Werke ('Aeon und Aeonis', 'Ariadne-Libera', 'Prometheus', 'Admetus Haus') zu verdunkeln. Wir müssen den Bruch tief bedauern. Müssen es beklagen, daß für Herders genetisch-historische, organisch-realistische und zugleich mystisch-metaphysische Betrachtung der Kunst in der gemeinsamen Arbeit Schillers und Goethes kein Platz mehr war. Schon Goethes Charakteristik des antiken Chors in den Briefen an Zelter korrigiert die in Kants Kategorien eingeordnete absolute Konstruktion, die alles historische Material in einen rationalistischen Pragmatismus verflüchtigt. Wie viel klarer und wahrer, lebendiger und unmittelbar wirksamer wäre die Formulierung der Theorie des tragischen Stils und des tragischen Chors in Schillers Vorrede ausgefallen, hätte sich von dem Standpunkt der durch Kant inspirierten Betrachtung des Dramas und der Musik zu der universalgeschichtlichen Auf-

fassung, dem intuitiven Enthusiasmus Herders eine Brücke schlagen lassen.

Tatsächlich gibt es zwischen jener Vorrede Schillers, seiner 'Braut von Messina' und Herders theoretischen Rhapsodien über Ursprung, Geschichte, Wesen und Zukunft des Dramas und seiner Beziehungen zur Musik ein Gemeinsames.

Klopstocks Ode 'Die Chöre' hatte mit überschwenglichem Preis die Wonnen der geweihten Musik, den religiösen Chorgesang, der 'den Geist mit Schauer erfüllt' und in dem erzitternden Volk Feuer des Himmels glühen läßt, hingerissen verherrlicht. Daran knüpfte Herders 'Cäcilia' an: „Die Basis der heiligen Musik ist Chor." Seine 'Kalligone' (1800) wirft dann Kants 'Kritik der Urteilskraft' den Fehdehandschuh hin: „Musik ist mehr als ein schönes Spiel der Empfindungen, die von außen erzeugt werden, und das sich gleichwohl doch muß allgemein mitteilen lassen." Musik ist eine Kunst der Menschheit. Alles was in der Natur tönt, ist Musik. Die ursprüngliche Macht der Töne beruht nicht auf akustisch-mathematischen Proportionen, sondern es verrät sich darin die Stimme der Natur, die harmonische Bewegung. Durch ein Band der Natur sind Musik, Tanz und Gebärdung als Typen und Ektypen einer gemeinschaftlichen Energie verbunden. So konnte ihnen die Mitstimme der Empfindenden nicht fehlen. Wir stimmen, ein, wo Stimmen erklingen: daher stammt die Gewalt der Chöre, insbesondere ihres Einfallens und Wiedereinfallens. Die Beispiele musikalisch-poetischer Tanz- und Freudenvölker bezeugen die hohe Wirkung der natürlichen Einheit von Musik, Tänzen, Liedern. Noverres 'Briefe über die Tanzkunst' belehren über die Macht von Musik und Tanz, Händels, Glucks, Mozarts Zaubertöne bewegen die ganze Seele. Leibniz wird herbeigerufen als Gewährsmann: Gemälde oder Töne erwecken starke Eindrücke; der Eindruck durch Töne aber ist stärker, denn er enthält Bewegung. „Gesänge also, die sowohl Bilder erwecken als durch Töne bewegen, haben eine unglaubliche Gewalt."

Konnten solche Gedanken nicht dem Chor in Schillers Drama, der plastisch-malerisches Bild und mimische Bewegung gleichfalls durch Musik und Gesang begleitet, als Stütze dienen? In der 'Adrastea' (Zweiter Band, viertes Stück, entstanden Ende 1801, versendet März 1802) führt Herder das weiter aus.

Er läßt den antiken Hellenen unser modernes Sprechdrama kritisieren (Suphan Bd. 23, S. 347).

„In Athen wars anders ... Ob unsre Aussprache, unsre Declamation, Action und Musik Euch gleich verlohren sind, Eure Kammer wird Euch zu eng, Euer Haus voll schallender Luftgenien werden, indem ihr sie nur leset. Denkt euch dies bestimmt-fortgehende, immer wechselnde Melos, unterstützt jetzt von der Flöte, jezt von andern Instrumenten, wie es Scene und Leidenschaft foderten; hört es im Geist, und verstummt über eure verstummte Bühne. Und diesem hohen Tongefolge, was legten wir ihm unter? ... Einen großen Kampf menschlicher Leidenschaften unter der höchsten Macht, dem Willen des Schicksals."

Die Rede des Griechen unterbricht er mit dem Zugeständnis: „Nicht nur ist der Chor verstummt, sondern was daraus folgen mußte, in so vielen Stücken auch die Melodie der Handlung, das Richtmaas und der Zweck, nach und zu welchen bei den Griechen die Begebenheit dem Zuschauer theatralisch dargestellt werden sollte." Auch Schiller erwartet von seiner Wiedereinführung des Chors eine ähnliche Wirkung, wenn er ihm eine bändigende, motivierende, beruhigende Kraft, eine Reinigung des tragischen Gedichtes zutraut. Und hören wir Herder weiter (Suphan Bd. 23, S. 357).

„Hier war die Frage nicht: warum solche Schicksale die Menschen treffen? sondern wenn und weil sie sie treffen, wie sind sie anzusehen, wie zu ertragen? Zur Antwort auf diese Frage sprach in der griechischen Tragödie bei jedem Umwenden eines neuen Blatts im Buche des Verhängnißes, das ist bei der Enthüllung jedes neuen Umstandes der Begebenheit Alles was sprechen konnte: der Leidende und die Mitleidenden, die Fürchtenden und der Geprüfte, mit allen der Chor. Er war im eigentlichen Verstande die Zunge an dieser Waage; was niemand sagen durfte und sagen mochte, sprach Er."

Solche Worte hätten auch vor der 'Braut von Messina' stehen dürfen. Und wenn Herder mit Anlehnung an eine Begriffsbestimmung des Aristoteles die Tragödie als Musik der Seele faßt, sie den die Gemüter reinigenden, 'die Seele entzürnenden' Sühngesängen vergleicht (ebd. S. 355), so kommt er, scheint mir, der Wahrheit ganz nahe, berührt sich aber hier wie in der Tendenz der früher (oben S. 185f) ausgehobenen Prophezeiung eines künftigen deutschen Odeums für den Verein von Drama, Musik, Aktion auch mit der tragischen Theorie Schillers.

Trotz dem persönlichen und künstlerischen Gegensatze, der Schiller und Herder trennte, bin ich überzeugt: Herders

tiefe und ergreifende Würdigung des antiken Chors und seiner ewigen ästhetischen Bedeutung für die tragische Wirkung des Dramas hat auch Schiller bei dem Beschreiten der neuen Bahn gestärkt und gefördert. In der Mißbilligung des spielerischen, lässigen, äußerlich repräsentativen Elements in manchen dramatischen Hervorbringungen Goethes war Schiller mit Herder einig. Und gleich Herder war sein Vorbild niemals der 'zierliche Porzellanturm mit klingenden Silberglöckchen', den Metastasio errichtet und den Wieland, Goethe, Heinse bewundert und besucht hatten, sondern ein 'griechisches Odeum'. Hatte Herders Adrastea (Viertes Stück) den lapidaren Satz geprägt (Suphan Bd. 23, S. 333): „Genuß mit andern erhebt und begeistert, daher die Chöre. Auf dem Gipfel der Begeisterung ist man trunken; daher die Tänze," so war auch das im Sinne Schillers. Wer denn hätte so sehr aus dem eigensten dramatischen Bedürfnis die Wucht und Größe, die künstlerische Bedeutung der gemeinsamen oder widersprechenden Empfindungen und Entschlüsse einheitlich gestimmter oder in sich geteilter Massen erkannt und für die tragische Handlung verwertet wie er? Die Räuberszenen, Wallensteins Lager das Gastmahl der Generäle im 'Wallenstein', der Rütlibund im 'Tell', der Reichstag im 'Demetrius' sind dafür nur einzelne Beispiele. Scherer hat mit feinem Verständnis die eigentliche dramatische Wurzel des Schillerschen Chors in seiner 'Braut' dort gefunden: in der Neigung und Kraft, große Volks- und Gesellschaftsgruppen auf der Bühne als Träger der Handlung, als Opfer und Werkzeug des Schicksals in Aktion zu setzen.

Auch Schiller, da er sein Chordrama schuf, wollte sich gleich Herder 'aufschwingen in ein Empyreum des Urlichts', auch er wollte in dieser Tragödie das, was Herder vom Drama forderte: „ins Heiligtum der Vernunft und des Verstandes führen, die doch auf nichts als auf den inneren Zusammenhang der Dinge hinausgehen" (Adrastea, viertes Stück). Auch die nachher von Herder so bitter verhöhnte 'Braut von Messina' ist durch seine historisch genetische und metaphysische Ästhetik der Musik befruchtet.

Aber all diese hohen Ideen von der Wiedergeburt des Musik, Aktion, Poesie vereinenden Chors, von der Entstehung des tragischen Stils aus der Musik strafte die Wirklichkeit Lügen. Die Tragödie mit dem neubelebten Chor kam auf die

Bühne, jedoch das Melos des Chors blieb stumm. Kann man sich wundern, wenn Herder mit dieser Erneuerung des antiken Chors, dem die Seele, der singende Klang und die harmonische, polyphone Verschlingung und Häufung der Stimmen fehlte, höchst unzufrieden war, wenn überhaupt die Bedenken und Zweifel gegen die Daseinsberechtigung dieses Chordramas auf die Dauer die Oberhand behielten? Die Auflösung des singenden Chores in einzeln oder in Gruppen gleichzeitig redende Sprecher war doch nur ein Surrogat und als solches, wie man heute niemand zu versichern braucht, kunstwidrig, ja barbarisch. Es war ein unendlich nüchterner Notbehelf, was für die eigentlich gewollte neue Kunstform geboten wurde: die zugrunde liegende künstlerische Absicht war verlassen und ein niemals lebensfähiges, an einem inneren Widerspruch leidendes, durchaus stilwidriges Scheinwesen hervorgequält. Dabei ist es denn leider bis heute in der Hauptsache geblieben. Die modernen Bühnen haben sich um den künstlerischen Grundgedanken des Schillerschen Reformversuchs niemals gekümmert, allerorten spielt man dieses einzigartige Stück als bloßes Sprechdrama und sucht sich mit dem Chor abzufinden in wechselnden wunderlichen Experimenten dressierter Sprechkunststücke, deren höchster Erfolg es ist, die Erinnerung an die Kinderschule zurückzudrängen, und die mehr oder minder seltsam, immer aber eintönig und stimmungslos, niemals rein künstlerisch wirken.

Das Musikdrama Richard Wagners war eine Fortbildung und großartige künstlerische Durchführung der Ahnungen und Hoffnungen des 18. Jahrhunderts über eine Wiedergeburt des Dramas aus der Oper, freilich unter Hinzunahme des polyphonen Orchesters, wovon Goethe und Schiller keine Vorstellung haben konnten. In seinem theoretischen Hauptwerk 'Oper und Drama' wollte Wagner vom Chor im Drama nichts wissen. Er hat ihn aber als einen Teilnehmer der dramatischen Handlung, als eine realistisch mitwirkende Masse in der künstlerischen Praxis doch zugelassen. So im 'Holländer', 'Tannhäuser', 'Lohengrin', wenn auch noch mit Konzessionen an das rein musikalische Bedürfnis der älteren Operntradition. Im 'Tristan', im 'Ring des Nibelungen' schrumpft sein Chor zu einem unwesentlichen Mitglied der dramatischen Handlung zusammen. In den 'Meistersingern' und im 'Parsifal' wuchs er

wieder mächtig empor, weil hier die dramatische Aktion selbst den Massenausdruck der mithandelnden Personen verlangte.

Es besteht hier zweifellos ein Gegensatz zwischen Wagner und Schiller. Schiller forderte mit Goethe für das Drama einen im strengen Sinne idealen Stil. Der tragische Stil führte nach seiner Meinung hinaus über die Realität der dargestellten Handlung. Seine Theorie des poetischen Spiels, seine Verwerfung des 'Gauklerbetrugs der Illusion' ließ ihn im Theater ein zweites Theater suchen: das ideale Spiel zwischen den Personen der Handlung und dem darüber schwebenden Chor.

Man bemerkt: es handelt sich hier um eine Kernfrage aller theatralischen Kunst, die in unsern Tagen wieder brennend geworden ist in dem Kampf zwischen der sogenannten naturalistischen oder illusionistischen und der stilisierenden Reformbühne. Allen Führern und Wortführern dieses Streites sei lebhaft empfohlen, sich mit dem dramaturgischen Konflikt bekannt zu machen, der damals, als die 'Braut von Messina' entstand, zwischen Goethe und Schiller einerseits und Herder anderseits mit großer Schärfe durchgefochten wurde. Für den Kreis Herders war dieses Chordrama Schillers ein 'großes Unding', ein 'Irrlicht', eine 'wunderbarliche *fata morgana*', die ganze Theaterpraxis Goethes und Schillers ein 'Puppenspiel auf den Brettern', das 'ausstaffierte falsche Götzenbilder' aufstellt.

Offenbar steht Wagner in diesem Kriege, der niemals wohl zu einem dauernden Frieden führen wird, weil ihn nicht bloß künstlerische Bedürfnisse, sondern menschliche Weltauffassungen führen, in mancher Hinsicht Herder näher als dem großen Freundespaar, wenn ihn auch seine durchaus abweichende Wertung und Abgrenzung des Moralischen jenem völlig fern rückt. Der Gegensatz zwischen Schiller und Wagner, der sich am greifbarsten in der verschiedenen theoretischen Schätzung der dramatischen Bedeutung des Chors offenbart, ist aber nicht so tief, als es zunächst scheint. Auch Wagner, indem er dem Orchester mit Lessing (s. oben S. 176f) die Rolle eines idealen Mitspielers im Drama gibt, der über der dargestellten Handlung steht, sie beleuchtet und deutet, ihren Sinn und ihre Stimmung heraushebt oder ausklingen läßt, teilt in einer ihm eigenen Anwendung Schillers Anschauung von der idealen Natur des tragischen Stils. Das Orchester

Wagners ersetzt gewissermaßen den idealisierenden Chor der 'Braut von Messina'. Denn es ist, wie Sternfeld in seiner Schillerrede von 1905 treffend bemerkte, das geworden, was nach Schillers Vorwort sein Chor sein sollte: das 'lyrische Prachtgewebe', das den Gehalt der fortschreitenden Handlung des Dramas wie eine durchsichtige faltenreiche Purpurhülle umfließt und wie 'eine lebendige Mauer den idealen Boden von der wirklichen Welt' als Wehr gegen den Naturalismus scheidet.

Unleugbar droht die Gefahr, daß durch die Wucht des Wagnerschen Beispiels der Musik im Musikdrama etwas von ihrer bedeutsamsten Macht, daß ihr gerade die Ausdrucksmittel entzogen werden, die sie vor dem rezitierten Drama, vor aller rezitierten Poesie voraus hat. Es entsteht so eine Stilfrage, deren theoretische Entscheidung am wenigsten hier von mir gegeben werden kann. Fraglos hat z. B. Weber in seinen Singspielopern ('Freischütz', 'Oberon') Chöre geschaffen, die dramatische und zugleich eine musikalische, zum Teil eine wirklich ideale Bedeutung haben. Und vor kurzem erst hat der bedeutendste unter den Dramatikern unsrer Zeit, die der Bahn Schillers treu blieben, Ernst von Wildenbruch, in seinen 'Liedern des Eurípides' ein künstlerisches Beispiel gegeben für den alten Typus des Schauspiels mit komponierten Chören, das auf der Bühne sicherlich tiefster Wirkung fähig ist.

Auf dem großen Eroberungszuge Schillers nach dem idealen tragischen Stil ist sein Chordrama die prachtvollste Frucht: im innern Wesen dem Wollen und Vollbringen Wagners verwandt trotz aller äußerlichen Unterschiede und Gegensätze.

Darum ist es eine Pflicht aller derer, denen das Schicksal der tragischen Kunst, denen Schillers Wirken etwas Großes bedeutet, dafür zu sorgen, daß Schillers Chordrama auch in dem ursprünglichen Sinn seines Schöpfers zur Darstellung komme. Eine Mitwirkung der Musik ist dazu unerläßlich. Aber nicht einer antikisierenden, einer auf die Einstimmigkeit und die dürftige Instrumentalbegleitung der antiken Musik, die im Grunde uns stets ein Phantom bleibt, künstlich und willkürlich zurückgeschraubten Musik! Schillers Tragödie von den feindlichen Brüdern war das Werk fortschreitender, moderner Kunst, die den tragischen Stil sucht in einem Ausgleich des Klassizismus und der Romantik, wie ihn Goethes

'Tancred', 'Helena', 'Pandora', 'Epimenides' erstrebten. Auch die Musik, die, wie er träumte, seinem Chor ideale Weihe geben, ihn zur Quelle des tragischen Stils für das ganze Drama und vor allem zur Quelle der tragischen Katharsis machen sollte, war die Musik der Zukunft: die Musik, die durch die großen Meister des neunzehnten Jahrhunderts, Beethoven, Schubert und Wagner, auf dem Grunde der vier großen Alten, Bach, Händel, Gluck und Mozart, geschaffen wurde. Diese Musik ist berufen, die Lücke auszufüllen, die Schiller bei der dramaturgischen Noteinrichtung seines Chordramas lassen mußte, und das eigentliche künstlerische Ziel seines nur unvollkommenen und widerspruchsvoll von ihm verwirklichten Reformversuchs zu erreichen.

Aber solche Prophezeiungen und Wünsche, sind sie nicht in ihrer abstrakten Möglichkeit bedenklich? Sind sie überhaupt am Platze, wo doch in den Angelegenheiten künstlerischer Stilentwicklung einzig der Satz gilt: 'Im Anfang war die Tat'?

Gewiß! Aber die Tat, von der ich als einer künftigen, als einer zu erhoffenden, spreche, sie ist längst getan. Sie ist getan im Sinn und im treuesten Dienste Schillers und Wagners von einem echten deutschen Meister.

Der am 9. Juni 1906 verstorbene Königsberger Tondichter Constanz Berneker*), ein litauischer Lehrerssohn, Schüler der Berliner Hochschule für Kirchenmusik und der Berliner Akademie der Künste, einer der frühesten, ehrlichsten und vor allen Dingen selbständigsten Schüler Richard Wagners, hat die verhängnisvolle Lücke in unsern theatralischen Darstellungen des Chordramas Schillers lebendig gefühlt und mutig versucht, von dem Standpunkt, der durch Wagners Musikdrama für die dramatische Tonsprache gewonnen war, Schillers künstlerischen Gedanken in seinem Kern zu erfüllen. So schuf er im Jahre 1892 mächtige polyphonische Chöre im freirezitierenden Stil mit reicher polyphoner Orchestermusik: ein Werk von hoher, von wahrhaft ungewöhnlicher Bedeutung und nach des Komponisten eigener Ansicht das Beste, was ihm gelungen ist. Das musikalische Schaffen Bernekers ist während seines Lebens wenig über seine Heimat hinausgedrungen, wo er seit dem Jahre 1874 eine stets wachsende Gemeinde be-

*) Für das Folgende vgl. zur Ergänzung unten S. 501—535, 536—545.

geisterter Verehrer fand. Erst ... nach Bernekers Tod ... begannen weitere Kreise zu erkennen, was die deutsche Kunst in diesem still schaffenden, in scheuer Bescheidenheit stolzen Meister besaß, der weltunkundig wie ein Kind die Mittel des äußeren Erfolges und der geschäftlichen Ausnutzung seiner Werke niemals anwenden wollte[1]). Auch in Berlin regte sich, zwar noch in engem Kreise, das Interesse für seine Kompo-

[1]) Für die künstlerische Bedeutung Bernekers und die weitere Verbreitung seiner Tondichtungen traten unter andern ein: Louis Köhler, Allgemeine Deutsche Musikzeitung 1879, 21. März, Nr. 12, S. 95f. — Albert Hahn, Die Tonkunst. Wochenschrift für den Fortschritt in der Musik. 1879. Band VII, Nr. 8, 22. Februar, S. 123ff. — H. Gehrmann, Königsberger Allgemeine Zeitung 1900, 23. November, zweite Beilage zur Morgenausgabe. — Ernst Flügel, Schlesische Zeitung 1904, 22. November. — E. O. Nodnagel, Allgemeine Musikzeitung 1905, Nr. 9, 3. März, S. 168, und 'Die Musik'. 1906. Fünfter Jahrgang. Zweites Augustheft, S. 222—230 (mit Bild). — H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. Erster Teil. Kirchliche Werke. Dritte Auflage. Leipzig 1905, S. 577. — Paul Ehlers, Neue Musikzeitung. (Stuttgart, Grüninger.) 1906. 2. August, S. 465f. (mit Bild), und Neue Revue, Berlin 1908. Erster Jahrgang. Nr. 14, zweites Maiheft. — K. Burdach, Deutsche Revue 1907. November, Dezember, S. 229ff., 325 ff. — Rudolf Louis, Die deutsche Musik der Gegenwart. München 1909, S. 239. — Viktor Laudien, Evangelisches Gemeindeblatt, 60 Jahrg. Nr. 43, Königsberg 28. Oktober 1905. S. 254—256; Derselbe, Konstanz Berneker. Mit Bernekers Bildnis und einem Vorwort von K. Burdach. Charlottenburg 1909. (Mit Notenbeilagen und Kompositionenverzeichnis.) — Richard Münnich, Monatsschrift für Schulgesang. 1909. 15. Dezember, S. 201ff.; *Derselbe, Musikalisches Wochenblatt. 41. Jahrg. Hersg. von Ludwig Frankenstein 1910, Heft 24, 15. September, S. 249f.; Richard Sternfeld, Nationalzeitung 1908, 3. Januar, Morgenblatt; Derselbe, Tägliche Rundschau, 1909 Nr. 138, 16. Juni, Unterhaltungsbeilage, S. 551f.; Derselbe, Allgemeine Musikzeitung. Hersg. von Paul Schwers, 32. Jahrg. 1910, Nr. 9, 1. Juli, S. 647—649; Derselbe, Konstanzer Zeitung 1915. Nr. 202, 24. Juli, Abendausgabe; — Lucian Kamienski, Königsberger Allgemeine Zeitung 1909, Nr. 565, 3. Dezember und Nr. 567, 4. Dezember, Morgenausgabe Hauptblatt, Nr. 592, 18. Dezember, Abendausgabe 1. Beilage (eine gründliche Studie über Bernekers Chorgesänge zur Braut von Messina; dazu eine Ergänzung von mir: ebenda 1909 Nr. 580, 11. Dezember Abendausgabe 1. Beilage); Derselbe, Königsberger Blätter für Literatur und Kunst, Beilage der Königsberger Allgem. Zeitung 1910, Nr. 21, 25. November (Besprechung des 'Heidekinds'); Max Steinitzer, 'Die Musik', 9. Jahrg. 1909/1910, Heft 17, 1. Juniheft, S. 321. — Otto Besch, Königsberger Hartungsche Zeitung, 1921. Nr. 269, 12. Juni, Sonntagsblatt, 3. Blatt.

sitionen. Ein Liederkonzert im Januar 1908, ein großes Kirchenkonzert im März 1909, beide nur den Werken Bernekers gewidmet, bezeugten es.

Als Wagner noch dem größten Teil des deutschen musikliebenden Publikums der Baalspriester eines schändlichen Götzendienstes der Kunst-Entartung zu sein schien, hat Berneker hier in Berlin zu Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts sich zu ihm bekannt und seinen Weg geteilt, im schroffsten Widerspruch zu seinen ultra-klassizistischen Lehrern Grell, Taubert, Löschhorn, Haupt, August Wilhelm Bach, und im grellen Gegensatz auch zu seinen Mitschülern der Hochschule, unbekümmert darum, daß er durch seinen Anschluß an die verfemte Richtung sich die Gunst seiner einflußreichen, ihn außerordentlich schätzenden und ihm sehr wohl gesinnten Lehrer verscherzte, sein Fortkommen sich erschwerte.

Aber nicht als Sklave, nicht als Nachtreter hat er sich dem Gewaltigen hingegeben. Er hat sich nicht in die Reihe der wagnerianischen Opernkomponisten gestellt. Er hat die großen Errungenschaften des Neugestalters unsrer dramatischen Musik und des modernen Orchesters fruchtbar zu machen gesucht auf einem andern Gebiet, dort nämlich, wohin ihn seine eigene persönliche Anlage rief.

Bernekers Eigenart, wodurch er für sich selbst steht, zeigt sich in einem Dreifachen. Er hat von den Spiel- und Komponierversuchen der Kindheit an sich mit ausgeprägtester Entschiedenheit der kirchlichen, der vokalen, der Chor-Musik ergeben.

Er ist sein ganzes Leben hindurch Vokalkomponist geblieben. Aber seine Lieder für eine Singstimme, so treffliche ihm schon in der Berliner Zeit und noch später bis in die letzten Lebensjahre gelungen sind, so merkwürdig und beachtenswert auch hierin sein Talent sich entwickelt hat, waren und blieben ihm doch mehr Nebensache. Der mehrstimmige Gesang ist es, dem sein ganzes Herz gehörte. Ihm will er eine neue, eine reichere, beseeltere Sprache gewinnen mit Hilfe der musikalischen Ausdrucksmittel, die in der neudeutschen Musik, vor allem durch Wagner geschaffen waren. Und innerhalb dieser Chormusik, die zu bereichern und zu vertiefen sein Lebensziel wird und bleibt, tritt nach einem jugendlichen liebestrunkenen Frühling weltlicher Chorkompositionen, die alle der Zeit seines

eigenen Liebesglücks in Brautstand und junger Ehe angehören, beherrschend die kirchliche Chormusik, Oratorium, Kantate, Motette hervor.

Berneker hat dabei ein merkwürdig inniges Verhältnis zur Poesie Schillers gehabt. Sein erstes größeres Chorwerk war die außerordentlich wirkungsvolle, ganz im neudeutschen Stil gehaltene Komposition des 'Siegesfestes' für Männerchor, Soli und Orchester, die in Berlin gelegentlich der Einweihung des Begasschen Schillerdenkmals im November 1871 bei einer Feier in der Tonhalle nach Reden des Abgeordneten Löwe-Calbe, des Dr. Max Hirsch und dem Vortrag eines Trägerschen Gedichts mit großem Erfolg zur ersten Aufführung kam und dann im nächsten Jahre in Arnims Hotel Unter den Linden wiederholt wurde.

Bernekers Chöre zur 'Braut von Messina' sind in Königsberg mehrmals aufgeführt worden, aber nur in der vom Komponisten hergestellten Konzerteinrichtung. Und sie haben dort in dieser Form begeisterte Aufnahme gefunden ... Am 17. Dezember 1909 wurden sie dort als 'Schillerfeier' mit reichen künstlerischen Mitteln unter Leitung von Prof. Schwalm zu Gehör gebracht. Wie Goethe es Zelter für die Komposition der 'Braut von Messina' riet, hat Berneker seinen Stil für diese Chöre sich gebildet am Oratorium und an der Kantate, nur daß er, was Zelter nicht schaffen konnte, den dramatischen Ausdruck, die mannigfaltigere Farbe der Stimmung auf der Grundlage der modernen Orchestermusik und der dramatischen Tonsprache unsrer Zeit, vor allem in Anlehnung an Wagner, in freier Eigenart hinzubringt. Im Einklang mit Goethes dramaturgischer Einrichtung der 'Proserpina' läßt auch Berneker eine dreifache Abstufung des Vortrages zu: Rezitation, Melodram, Gesang. Seine Kunst hat er darin meisterlich bewährt, daß er auch den gesungenen Chören, aus denen sich Einzelgesänge für Baß und Tenor sowie ein Gesang für drei Tenorstimmen und ein Quartett herausheben, einen Stil gibt, der sich der Rezitation nähert und, ohne jemals ein Wort zu wiederholen, den vollen Stimmungsgehalt dieser mächtigen Poesie ausschöpft. Auch der Chor selbst ist einmal (IV, 4) vorübergehend melodramatisch behandelt: mit erschütternder Wirkung.

In der bisher üblichen Darstellung, wo alle Chöre unisono durch eine Vielzahl oder durch einzelne Sprecher oder Gru pen

von Sprechern rezitiert wurden, enthüllen diese Schillerschen Verse im glücklichsten Fall, wenn es gelingt, die Erinnerung an die hergeplapperten Schullektionen auf ein Minimum herabzumindern, einen Teil ihres rhetorischen Glanzes und ihrer Gedankenfülle, niemals aber das lyrische Element der von ihnen ausgehenden dramatischen Wirkung, niemals die Wucht eines künstlerisch geformten Massenausdrucks teils widersprechender, teils sich kreuzender, teils gemeinsamer Empfindungen, wie er Schiller vorschwebte, niemals die in ihnen wohnende Farbenfülle ihrer latenten musikalischen Natur. Und vor allem bloße Sprechchöre können niemals die tragische Ergriffenheit, die heiligen Schauer der echten tragischen Katharsis erregen, die Bernekers Kunst durch das wundervoll abgetönte Zusammenwirken von Einzel- und Massenstimmen, Sprechen, musikalisch begleitetem Sprechen und Gesang unter Beteiligung des reichen Orchesterkolorits selbst in der Konzertaufführung hervorruft. Das Orchester verbindet in allen melodramatischen Stellen mit einer erstaunlichen Prägnanz die äußerste Sparsamkeit der Ausdrucksmittel.

Die moderne Ästhetik ist dem Melodram im ganzen ja nicht wohlgesinnt. Wagner hat es verworfen. Aber Webers 'Preziosa', das erste Beispiel des künstlerischen dramatischen Melodrams in der seitdem maßgebenden Form, hat doch unvergängliche Reize. Und die neudeutsche Richtung hat nach dem Beispiel von Berlioz ('Lelio'), Liszt (Bürgers 'Leonore', Herders 'Admetus', Schillers 'Ideale') und Schumann ('Manfred') immer wieder glückliche Versuche damit gemacht: man erinnere sich an Rosmer-Humperdincks 'Königskinder'. Auch der Übergang von Rezitation zum Gesang und umgekehrt, der Wechsel zwischen begleitetem und unbegleitetem Sprechen lassen sich künstlerisch so ausführen — und das ist in Bernekers Werk geschehen —, daß sie dem unbefangen sich hingebenden Zuhörer nicht zum Bewußtsein kommen. Nur wer es erlebt hat, hält es für möglich, wie diese Musik schon im Konzertsaal den dramatischen Vorgang und den Seelentumult der von ihm betroffenen dramatischen Personen mit der innersten Gewalt zum Ausdruck bringt, die Wirkung der flutenden Worte nicht lähmt, sondern unbeschreiblich steigert. Hier erreichen in der Tat Musik und Poesie vereint im Drama das, was Herder (Adrastea 1801, viertes Stück, Suphan 23, 355) ihm, was er

insbesondere dem althellenischen Chor nachrühmt: indem sie die Leidenschaften bis auf das Äußerste erregen, reinigen sie die Gemüter wie durch 'Sühngesänge', 'entzürnen' sie die Seele und bringen so Besänftigung, Befreiung, Erhebung, 'das erhabene Gefühl der Vollendung' (Kalligone 3. Teil V 7; Suphan 22, 272).

Bernekers Schöpfung harrt des Theaters. Aber freilich, sie bedarf der Mitwirkung eines kongenialen Dramaturgen, eines verständnisvollen musikalischen Dirigenten. Denn die Doppelnatur, die Schiller seinem Chor nach dem Vorbild des antiken gegeben hat, bereitet moderner Darstellung Anstöße, die nie überwunden, nur durch behutsamen Ausgleich und vorsichtige Anpassung gemildert werden können. Zu erwägen ist, ob nicht bestimmte Gesänge des Chors, in denen sein dramatischer Charakter zurück und seine Rolle als idealer Zuschauer hervortritt, nach Zelters Vorschlag „unbeweglich auf ordentlichen Tribünen" vorgetragen werden sollten. Bernekers Komposition hat Schillers Verteilung der Chorverse an Einzelstimmen und Chor nicht überall streng eingehalten. Hier widerspricht Schillers Verfahren mehrfach dem, was die Musik ausdrücken kann. Aber eine Abweichung von seinen Verfügungen bedeutet gewiß keine Pietätlosigkeit gegen seine künstlerische Konzeption. Ist doch die ganze Aufteilung des Chors überhaupt erst eine nachträgliche Konzession an die Bedürfnisse der Schauspieler. Treten nun für sie oder neben sie Sänger ein, so muß hin und wieder die Teilung der Stimmen, da nun auch musikalische Gründe mitsprechen, diesen Abänderungen unterliegen.

Wir leben in der Zeit zahlloser dramaturgischer Experimente. Der große Kampf um das Recht und die Grenze der Illusion und der idealen Form theatralischer Kunst hat sich erneut wie in den Tagen, da Herders Adrastea gegen Goethes und Schillers Theaterleitung und dramatische Dichtung stritt. Sollte es heute wirklich keinen Künstler, keinen künstlerisch empfindenden Bühnenleiter geben, der es wagt, mit Benutzung der grandiosen Komposition Bernekers auch szenisch das Bild, das Schiller ursprünglich vorschwebte, zu verwirklichen und dem singenden Chor in seiner Doppelrolle als Akteur und als zuschauender Person den dramatischen und idealen Schauplatz zu schaffen, dessen er bedarf, um Schillers Idee des tragischen Stils in die Erscheinung zu bringen?

Indessen jede Aufführung dieses Chordramas mit Bernekers Chören, sei es auch nur in der konzertmäßigen Einrichtung, in der von den handelnden Personen nur Isabella und Cesar auftreten, ist die schönste Huldigung für Schiller und für Wagner zugleich. In der langen Entwicklung des Glaubens an die Einheit oder Verwandtschaft von Drama und Musik und in der ausgedehnten Reihe künstlerischer und dramaturgischer Bemühungen, Wort- und Tondrama einander zu nähern und durch einander zu befruchten, ist Schillers Chordrama der künstlerische Höhepunkt, das Produkt reifster und konzentriertester Durchführung des Reformgedankens. Ohne diese Vorgeschichte, die ich, freilich unvollkommen genug, anzudeuten versuchte, läßt sich das Gesamtkunstwerk Wagners weder begreifen noch denken. Es ruht auf ihm ein Abglanz von Schillers idealistischer Kunstlehre, von Schillers eigenartigster Erneuerung des alten ererbten Ideals der Tragödie. Die Weimarische Wiedergeburt des tragischen Stils aus der Musik, wie sie, Klopstocks früheren Versuch mit reiferer Sprachkunst und künstlerischer wiederholend, Wielands 'Alceste' und 'Herkules', wie sie Goethe in der Umdichtung des Voltaireschen 'Tancred', in seiner 'Helena', seiner 'Pandora', seinem 'Epimenides', Herder in seinen lyrischen Dramen, wie sie Schillers klassisch-romantische Chordramen erstrebten, hat sich ähnlich und doch anders herrlich erfüllt in dem Musikdrama von Bayreuth. Es wäre eine Tat von ergreifender geschichtlicher Symbolik, wenn nun der große Vorklang des Gesamtkunstwerkes, wenn Schillers 'Braut von Messina' in der von ihrem Dichter erträumten echten künstlerischen Gestalt zu wirklichem und dauerndem Leben auferstünde durch eine Musik, die Goethes und Herders Weisungen entsprechend sich am deutschen Oratorium, an der deutschen Kantate, an Bach und Händel genährt hat und an der Tonkunst des gewaltigen Erben und Vollstreckers Schillerschen Geistes.

Ich stehe am Ende, wenn auch noch fern vom Ziel. Erst eine in die Tiefe gehende, weit ausgreifende stilkritische und stilgeschichtliche Analyse könnte meinen, übrigens auch stofflich noch sehr unvollständigen Betrachtungen volle Kraft geben und sie vor jedem Mißverständnis, vor falschen Konsequenzen sichern. Weder dem Sprechdrama noch dem Musikdrama darf sein Recht geschmälert werden; beide haben ihr

festes Reich und ihre bestimmten Grenzen erstritten und lebendig bewährt. Aber in Fühlung und Austausch können und sollen die beiden Souveräne treten. Dafür hat jedoch in der Hauptsache allein die künstlerische Bühnenpraxis zu sorgen. Genug also der theoretischen und geschichtlichen Erörterung. Der Dramaturg habe nun das Wort. Und dieses Wort sei die Tat: die endliche Darstellung des Chordramas Schillers im ursprünglichen, echten Sinne seines Dichters, in jenem tragischen Stil, den die instrumentale Musik und der gesungene Chor verklären.

SCHILLER-REDE

GEHALTEN BEI DER GEDÄCHTNISFEIER IN DER PHILHARMONIE ZU BERLIN AM 8. MAI 1905. BERLIN, WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG 1905.

Die junge christliche Kirche, als sie über dem sinkenden römischen Weltreich ein neues Weltreich gründete, setzte zur Gedächtnisfeier ihrer Heiligen deren Todestag ein. Nicht ihre Geburt — ihr Austritt aus dem irdischen Dasein schien würdig festlicher Erinnerung: der Eingang in ein höheres Leben, der ihr sterbliches Wirken in ein Bild, ein unvergängliches Vorbild erhebt.

Die neue werdende Weltkirche der modernen Menschheit, die den ewigen Gehalt der alten, an Dogma und Ritus gebundenen Kirchen vieler durch ihre Sonderart getrennten Stämme, Völker und Länder ausschöpfen will, feiert mit gleichem Recht den Todestag Friedrich Schillers: die Stunde, die ihn für alle Zukunft zu einem aufwärts leitenden Führer machte, indem sie das Übermenschliche dieses Erdensohnes den Zurückbleibenden, im Staube Ringenden in faßbare Form goß. Und mit gesteigerter Andacht grüßen wir den Ablauf des ersten Jahrhunderts, seitdem Friedrich Schiller dieses zweite, geheiligte Leben im Reiche des Geistes begann und der strahlende Kern seines Wesens, von allen Hüllen und Schlacken menschlicher Schwächen und der zufälligen Erscheinung befreit, anwuchs zu einem unauslöschlichen Vorbild künstlerischer Reinheit, der Menschengröße und des Menschenadels.

Andere Gefühle und Gedanken herrschen in diesen Festtagen, als bei der hundertjährigen Feier seiner Geburt im Jahre 1859.

Damals jauchzte das nach politischer Freiheit und staatlicher Einheit dürstende Deutschland ihm zu wie einem Vor-

und Mitkämpfer der nationalen Bewegung. Durch sein Dichten und sein Lehren, das unablässig den Triumph des Gedankens über den Stoff verkündete und die Freiheit im Reich der Träume fand, war er seit dem Zusammenbruch des Jahres 1806 der mächtige Herold der Sehnsucht, die aus öder Wirklichkeit kleinlicher, tausendfacher Bevormundung emporstrebte nach einem leidenschaftlich begehrten Ideal der Zukunft.

Seine Dramen, die von den 'Räubern' und 'Kabale und Liebe' zum 'Don Carlos' und zum 'Tell' stets aufs neue mit hinreißendem Feuer das Recht des Unterdrückten verfochten, gegen Willkür und Verrottung protestierten, klangen in den wirren Kampf um die Mündigkeit des Volkes, um bürgerliche und wirtschaftliche Selbstbestimmung wie ein anfeuernder Hymnus, der den Sieg verhieß. Und wenn jenem geängsteten Geschlecht des aufsteigenden 19. Jahrhunderts das Bild des gigantischen Schicksals aus Schillers Tragödien entgegentrat, wie es den Menschen zermalmend erhebt, so schien es ihm die Gewißheit zu bringen, daß auch aus dem Schutt der Gegenwart neues Leben erblühen könne. Diese Poesie in ihrer Wucht und strömenden Fülle großer Gedanken und edler Worte, in ihrem herrlichen Glauben an die Güte und Gerechtigkeit der menschlichen Natur vergoldete alle Bedrängnis jener fordernden Epoche mit dem Morgenrot des nahen Tags und ließ allen Deutschen von Nord und Süd, welcher politischen oder religiösen Richtung auch immer, das Herz klopfen in der gemeinsamen, ausharrenden Liebe zu dem geknebelten Vaterlande.

Wie ein königlicher Priester schritt Schiller im weiten Purpurmantel seiner glanzvoll rauschenden Rede durch die in Hoffnung bangende Zeit: ein Erwecker, ein Tagkünder, ein Freudebringer, ein entflammender Wegweiser zur Menschenwürde, eine Kolumbusnatur, die der auf ihrer weiten Fahrt ermüdenden Nation befahl:

> Immer! immer nach West! dort muß die Küste sich zeigen,
> Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.

Und die Stunde kam, da die Träume der Freiheit wahr wurden, da der Tag anbrach. Das Volk erhielt sein Recht. Deutschland errang seine staatliche Einheit, seine äußere Unabhängigkeit, ein neues Kaiserreich erstand, beschränkter, aber stärker als jenes, das Schiller absterben sah.

In jenen Momenten weltgeschichtlicher Neuordnung unsrer nationalen Existenz weihte Schillers Ruf, der Eid des Rütlibundes, 'Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern', der den Großeltern im Krieg der Befreiung den Weg nach Leipzig und Belle-Alliance gewiesen hatte, von allen deutschen Bühnen tausendstimmig den Kampf einer gerechten Sache. Wer es hörte, wird es nie vergessen.

> Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr
> Verfangen will, ist uns das Schwert gegeben:
> Der Güter höchstes dürfen wir verteid'gen
> Gegen Gewalt — Wir stehn für unser Land,
> Wir stehn für unsre Weiber, unsre Kinder.

Heute tönt uns aus Schillers Leben, Dichtung und Lehre nicht mehr dies zusammenschmiedende Lied der einträchtigen nationalen Sehnsucht. Aus dem Volk der Dichter und Denker ward ein handelndes Volk. Den errungenen Besitz gilt es wohnlich einzurichten, sicher auszubauen, und politische, wirtschaftliche, soziale Aufgaben bestimmen unser geistiges Leben. Der deutschen Wissenschaft und Kunst trat die deutsche Technik als welterobernde Großmacht zur Seite. Handel und Industrie bewirkten, daß wir aufgehört haben, ein armes Volk zu sein. Und für die unermeßlich anwachsenden Kräfte schaffender Arbeit und ihrer Erträge ward das alte Vaterland zu enge: der angeborene Drang der germanischen Natur erwacht und treibt hinaus auf die See, gründet in weiten Fernen neue Provinzen und Außenwerke deutscher Art.

In dem wild entfesselten Kampf der Interessen, in dem Rausch goldner Ernten, in der Hast des Weltbewerbs was ist uns da Schiller? bleibt da seinem ästhetischen Idealismus, seiner stilisierenden Kunst, seinem Hellenismus noch ein Platz?

Schillers grandioser Entwurf eines Festgedichts auf den Anfang des 19. Jahrhunderts tröstet über den schmählichen Zusammenbruch des römischen Reichs deutscher Nation also:

> Deutsches Reich und deutsche Nation sind zweierlei Dinge. Die deutsche Würde ist eine sittliche Größe, sie wohnt in der Cultur und im Charakter der Nation, die von ihren politischen Schicksalen unabhängig ist.

Eine solche Scheidung kennt und braucht das Bewußtsein der Gegenwart nicht mehr. Es will im modernen deutschen Reich auch den modernen Menschen und eine moderne Kunst,

die aus der Zeit nicht flieht in die ideale Welt Griechenlands, die Kraft und Größe nicht in der geschichtlichen Ferne, nicht bloß bei den Mächtigen der Erde, den Königen und Fürsten, sondern bei und in sich selbst sucht und aus der eigenen Brust den Stoff und die Empfindung sich holt. Das deutsche gesprochne Drama hat seit dem Tode Schillers einen Weg eingeschlagen, der von dem seinigen abführte. Das Prinzip der idealen Ferne, der heroischen Fallhöhe, der geschichtlichen Symbolik, des 'lyrischen Prachtgewebes' würdevoller Rhetorik bestimmt nicht mehr unsern Begriff des Tragischen. Nach dem Vorbild Kleists, Hebbels, Otto Ludwigs, Grillparzers, Anzengrubers und nach dem unausschöpflichen Beispiel Shakespeares suchen unsre lebenden Wort-Dramatiker die höchsten Wirkungen in der lebendigen Vertiefung individuellen Seelenlebens, das uns nah und vertraut oder wenigstens verwandt ist, in der vergegenwärtigenden Charakteristik mannigfaltigen Menschenwesens. Heute wird Thespis' Wagen nicht mehr nach Schillers Anleitung gebaut:

> Nur Schatten und Idole kann er tragen,
> Und drängt das rohe Leben sich heran,
> So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen.
> Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
> Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.
> . . . Nichts sei hier wahr und wirklich als die Träne.

Keine bestehende deutsche Bühne — und sei sie die konservativste — wagt es, die Konsequenz zu ziehen aus Schillers Meinung, die Illusion im Äußern einer dramatischen Vorstellung sei nur 'ein armseliger Gauklerbetrug'.

Wir wissen es heute längst, daß Schillers Kultus der griechischen Kunst, seine Hymne auf 'die Götter Griechenlands' eine romantische Phantasie war und daß seine und Goethes Theorie der Kunst von einem Idealbild der Antike ausging, das vor umfassenderer, eindringenderer geschichtlicher Einsicht in das hellenisch-römische Altertum zerrinnt. Und wir empfinden die Zeichensprache aus antiker Mythologie und Heroensage, die sein und Goethes stilisierender Idealismus anwendete, als ein starres Kostüm, das den lebendigen Seelenausdruck erstickt.

Unser Leben, unsre politisch-sozialen, unsre wissenschaftlich-künstlerischen Anschauungen haben uns weit von Schiller entfernt.

Und dennoch, unserem Herzen bleibt er nah wie kein zweiter unter allen deutschen Dichtern.

Liegt das nun daran, daß wir innerlich unzufrieden sind mit der Entwicklung der letzten 50 Jahre? daß wir uns heimlich auf seinen Standpunkt zurücksehnen? Oder ist in seiner Person und in seinem Können etwas so Großes, daß es alle Mängel, alles Verblaßte oder Verblassende seiner Poesie überstrahlt?

Ich glaube: beides ist der Fall.

Die Sehnsucht nach menschlicher Größe und Reinheit, nach einfachen, klaren Naturen, nach Heldenbildern wohnt unausrottbar in uns. Schiller gibt uns dies alles in den Gestalten seiner Dramen. Über dem modernen Wirrwarr psychologischer Analysen, über all den nervösen oder gar perversen dramatischen Seelenbildern wächst und wächst in uns wieder der Wunsch nach den geraden Grundlinien menschlicher Charaktere und menschlicher Leidenschaft. Und die gibt uns Schiller in seinem Karl Moor, in seinem Marquis Posa, in seinem Wallenstein, seinem Tell und so vielen andern. Und weiter. Der natürliche Mensch hat ein scharfes Gehör für die persönliche Echtheit des Kunstwerks, er spürt, ob der Dichter mit seinem Herzblut zahlt, ob hinter den erschütternden Tragödien auch ein Mensch steht, der selbst tragischer Erlebnisse fähig ist. Niemals lebte ein Dichter, bei dem dies so zutraf wie bei Schiller. Die erschütterndste Tragödie, die er gedichtet, das war sein eignes Leben: der tragische Kampf gegen Not und Krankheit, der im Unterliegen über das zermalmende Schicksal sich erhebt.

Schillers Leben und Dichtung, mag manches darin im Wandel der Zeiten für unsre Augen sich verdunkeln, kann und wird niemals sterben, solange die deutsche Nation am Leben bleibt.

Denn aus den Tiefen ihres Wesens ist sein Genius aufgestiegen, aus ihren eigensten Vorzügen und ihren eigensten Schwächen, durch die sie sich von den andern Völkern abhebt und an denen wir alle Teil haben.

Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken.

Nehmt die Gottheit auf in euren Willen
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.

Ein jeder gibt den Wert sich selbst . .
Den Menschen macht sein Wille groß und klein.

Es ist der Geist, der sich den Körper baut.

Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein.

Aus solchen Worten, spricht da nicht der germanische Geist, der einst das römisch-byzantinische Italien verjüngte? Jener titanische Drang der Goten, Langobarden und Normannen, der mittelalterlichen Kaiser nach den Sternen des Schicksals und nach dem Glanz der südlichen Sonne, jener Furor teutonicus, der im Mittelalter die Welschen Frankreichs und Italiens zu so schreckenvoller Bewunderung ihrer Nachbarn hinriß? der germanische Idealismus, der die Idee, den geistigen Gehalt, die Empfindung zum Herrn des Stoffs und der Form macht? Aus dieser Wurzel wuchs einst das deutsche Heldenepos, Beowulf, Hildbrandslied, Nibelungennot, die nordischen Lieder und Sagen von den drachentötenden, himmelstürmenden, wider Götter und Schicksal sich aufbäumenden Recken, wuchs Wolframs trutzige Wundermäre von der Herrlichkeit des Rittertums. Diesem germanischen Idealismus entsprang die Reformation, die in der glaubenden Seele des Individuums das Fundament religiöser Sittlichkeit sucht. Der Gestalter katholischer Motive im 'Grafen von Habsburg', im 'Gang nach dem Eisenhammer', im 'Kampf mit dem Drachen', in 'Maria Stuart', in der 'Jungfrau von Orleans', trotzdem viel mehr denn Goethe ein protestantischer Dichter, dem gleich Luther 'Rom in allem seinem Glanze ein Grab nur der Vergangenheit' war, pries diese Reformation als größte Menschheitstat des Deutschen, der aller Völker auf dem Erdboden schwere Ketten zerbrochen, da er

Fehde bot dem Vatikane,
Krieg ankündigte dem Wahne,
Der die ganze Welt bestach.

In die Tiefen des reinen Denkens dringt dieser germanische Idealismus, sich selber zügelnd, durch die Kritik Kants. Er flutet schrankenlos, aber gebunden durch die feste Form der innerlichsten Kunst in den Tönen Johann Sebastian Bachs und vor allem des Künstlers, dessen heldenhaftem Genius Schiller am nächsten verwandt war: Beethovens.

Dies alles sind Schöpfungen des germanischen Unendlichkeitsdranges, im Zeichen der Schillerschen Freiheit, die dessen Nachkomme ist.

Kein Zufall, daß im Jahre 1859 der Begründer der geschichtlichen Erforschung deutscher Sprache und Art, der erste wissenschaftliche und intuitive Kenner altgermanischen Heldentums und altgermanischer Heldenpoesie, Jacob Grimm, mein erlauchter Vorgänger in der Berliner Akademie der Wissenschaften, so warm und so liebevoll Schiller feierte und durch seine Gedenkrede, mit der zu wetteifern mir fern liegt, unter allen andern die tiefste, bleibendste Wirkung ausüben konnte. Zwar jene lebendige Fühlung mit der volkstümlichen Sprache und Überlieferung, die Goethe eignet, fehlte Schiller. Ihn hatte die gewalttätige, unsinnige Künstlichkeit seiner Erziehung in dem Militärlyzeum der Karlsschule, die er später immer als den Fluch seines Lebens empfand, aus dem mütterlichen Erdreich seiner der alten Volksart so treuen, kernigen Heimat Schwaben herausgerissen. So besitzt die sprachliche und bildliche Form der Poesie Schillers nicht die volle, naive Ursprünglichkeit und Bodenwüchsigkeit wie etwa die Sprache Goethes: sie neigt zu rhetorischer Fülle und Hoheit und streift in ihrem Streben nach dramatischer Bewegung, nach dem typischen und plastischen Ausdruck, nach begrifflicher Klarheit und Eindringlichkeit gelegentlich an das Vernünftelnde oder an das Flache, greift in ihrem schwärmerischen Grundzug auch nicht selten zu hyperbolischen Kraftworten. Allein trotz all diesen Mängeln, die im Lauf seiner künstlerischen Entwicklung der Dichter mit strenger Selbstzucht mehr und mehr überwindet, im Innern dieser Sprache fließt altes germanisches Heldenblut, ins Sittlich-Künstlerische gewandt, als allbeherrschender, die Persönlichkeit durchdringender und zusammennietender Begriff und tiefer Drang der Freiheit. Und mit vollem Rechte fühlte sich Karl Müllenhoff, der selbständigste und größte unter den Nachfolgern Jacob Grimms, als er das Geleitwort zum ersten Bande seiner gewaltigen deutschen Altertumskunde wenige Tage vor der französischen Kriegserklärung des Jahres 1870 mit der Lehre und dem Fazit seines Werkes abschloß, daß die Nation nur entstanden sei und ihre erste geschichtliche Bestimmung nur erfüllt habe durch die Macht eines Ideals, das in ihr herrschend wurde und all ihr Denken und Emp-

finden an sich zog, fühlte er sich gemahnt an die Forderung, die Schillers Briefe über ästhetische Erziehung für die Zukunft aufstellten: die Forderung eines einzigen Ideals des Lebens, der fortschreitenden sittlichen Befreiung.

Nicht im demokratischen Parteisinn fasse man diesen Schillerschen Begriff der Freiheit. Wohl hat der Dichter in den 'Räubern', 'Kabale und Liebe' und noch im 'Tell' das Recht der Revolution proklamiert. Wohl trug nach seiner und des Zeitalters der Humanität Meinung jeder einzelne Mensch, auch des Volkes, 'die angeborne Krone des Menschenadels'. Aber seit seiner Reife, seit den furchtbaren Enttäuschungen der französischen Revolution bekannte er sich zu einer aristokratischen Weltanschauung. Er schied fortan: 'Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde.' Und er erkannte:

> Durch wenige nur pflanzet die Menschheit sich fort.
> Mach es wenigen recht! Vielen gefallen ist schlimm.
> Adel ist auch in der sittlichen Welt.

Mit Recht hat Goethe Schillers aristokratisches Wesen hervorgehoben und es auch in seiner Haltung und Lebensart ausgeprägt gefunden. Gleich Goethe haßte Schiller den Philister, wo er als kompakte Mehrheit erscheint und hochmütig zu herrschen begehrt, sich wohl gar gelehrt oder akademisch drapiert. 'Nimmer belohnt ihn des Baumes Frucht, den er mühsam erziehet', 'Mit dem Philister stirbt auch sein Ruhm': das sind Gedanken, die Goethe und Schiller gemein waren.

Man höre nur, wie Schiller der Majoritätsweisheit 'gelehrter Gesellschaften' spottet:

> Jeder, sieht man ihn einzeln, ist leidlich klug und verständig.
> Sind sie in corpore, gleich wird ein Dummkopf daraus!

Man höre doch nur, wie er von der Maiestas populi denkt:

> Majestät der Menschennatur! Dich soll ich beim Haufen
> Suchen? Bei wenigen nur hast du von jeher gewohnt.

Damit berührt sich die Lehre des großen nordischen Dramatikers, in dem man so leicht nur den Antipoden Schillers sieht, Henriks Ibsens Lehre vom Adelsmenschen. Und auch von dem Bekenntnis eines wohlbekannten Schillerhassers unserer Tage des Aphoristen Friedrich Nietzsche, führt hierhin eine Brücke. Aber dem subjektiven Anarchismus des Dogmas vom Übermenschen steht Schiller weltenfern. Zwischen jenem und

Schillers sittlicher Freiheit gibt es keinen Ausgleich. Und die Nation — dies kann nicht zweifelhaft sein — wird ihrem 'Moraltrompeter' folgen, denn ihr tönten aus Schillers Worten für ihren Aufmarsch und ihr Vorwärtsdringen wirklich Signale des Sammelns, der Warnung, des Ansporns und die Fanfare des Siegs. Sie kann nicht anders: sie wird auch in Zukunft sich für jene Überzeugung entscheiden, der die Taten der Freiheitskriege, der Fichtes 'Reden', der die Werke Arndts und Steins entsprangen, die Werke aller derer, die im menschlichen Gemeingefühl sittlicher Verantwortlichkeit das Übermenschliche leisteten. Jene andere Lehre des einsamen Grüblers führt zur genialen Hypertrophie, zur Entfesselung der menschlichen Bestie, zu Verfall und Wahnsinn.

Als sittlicher und künstlerischer Aristokrat wußte Schiller, daß die Poesie und alle Kunst ihre Gesetze und ihre Technik habe und daß nur durch sie hindurch und nur für den Eingeweihten, den in mühsamen Lehrjahren gereiften Meister, der Weg gehe zur höchsten und reinsten Wirkung. Er suchte in heißem Wetteifer mit Goethe, der ihm erst Beispiel und Führer und dem er dann Ansporner ward, diesen Weg, und er hielt mit dem Freunde vereint in den 'Xenien' fürchterlich Strafgericht über die Poeten, die es weniger ernst nahmen mit der Kunst und rostend am Erreichten und bequem Erreichbaren festhielten. Aber nichts wußte er von jener modernen Losung: 'Die Kunst für die Kunst', die das naive Pulbikum ausschließt oder sein unschuldiges Gefühl verachtet. Diese Kunst-Zeloten würde er einfach auf die Mutter Natur verwiesen haben, die ihre Sonne leuchten läßt Gerechten und Ungerechten und ihre Blumen für alle Welt hervorbringt, nicht bloß für den Kenner oder Liebhaber.

Kunst und Natur! Um ihr geheimnisvolles Verhältnis dreht sich Schillers ganzes künstlerisch-sittliches Denken: seit seiner Doktordissertation 'Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen'. Und im Laufe seiner nie stockenden, innern Entwicklung strebt er in rastlos ringendem Fortschreiten immer entschiedener durch sein poetisches Schaffen wie durch seine ästhetische Erkenntnis den Ausgleich zwischen beiden zu finden: 'den Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen', wie er es nannte. Von ihm aus erwartete er die höchste, edelste, die wahre Schönheit, die tiefste und lauterste

künstlerische Wirkung, auf ihm baute er die 'ästhetische Erziehung des Menschen'. Der einstige Schüler des Naturapostels Rousseau, der frühere genialische Freigeist des Sturmes und Dranges vermittelt den Frieden zwischen Kant und Goethe, d. h. zwischen dem starren Moralprinzip des Königsberger Philosophen und jener Intuition, die in der göttlich-menschlichen Allnatur nur die Einheit erkannte von Seele und Leib: der Intuition Goethes.

Wie ein tragisches Verhängnis liegt es über dem Menschengeschlecht, daß der Kern einer jeden Individualität ein Unzugängliches bleibt, und je größer sie ist und bedeutender, desto mehr. Zwischen Person und Person stehen undurchdringliche Schranken und hindern, aller Sympathie, Freundschaft, Liebe trotzend, daß der heimliche Funke der Seele hinüberschlage in die Seele eines andern, mag sie auch sehnlichst sich ihm öffnen. Das innere Licht eines jeden Menschen brennt allein für sich herunter mit seinem Leben, als ein geheimnisvolles Rätsel, als ein unberührbares Verborgenes. Die menschlich-künstlerische Zweiheit Goethe und Schiller wirkt auf uns wie ein Wunder, das jenes dunkle Gesetz der ewigen Trennung menschlicher Individualitäten aufzuheben scheint.

Hier traten nach jahrelangem kühlen, ja abneigungsvollem Nebeneinanderleben zwei große Menschen zusammen, die beiden größten, die Deutschland besaß. Goethe an Lebenserfahrungen und Selbstentwicklung, wie Schiller an Körner schrieb, soweit voraus, daß es schien, als würden beide unterwegs nie mehr zusammenkommen. Beider Wesen von Anfang her anders angelegt, ihre Welt, ihre Vorstellungsarten grundverschieden. Und diese beiden Naturen von geradezu polarischem Gegensatz finden sich, indem sie bei der ersten tiefer gehenden Berührung sich des fundamentalen Widerspruchs ihrer Organisation bewußt werden, durch das, was sonst so oft auch edle Menschen miteinander verfeindet: durch das gemeinsame Ziel, durch das Ringen nach dem höchsten Kranze. „Ein jeder konnte dem andern geben, was ihm fehlte, und etwas dafür empfangen": — so beschreibt es Schiller. Weil bei aller Verschiedenheit ihrer Naturen „ihre Richtungen auf eins gingen", ward ihr „Verhältnis so innig, daß im Grunde keiner ohne den andern leben konnte", „lebten sie sich, jahrelang verbunden, mit gleichen Interessen in täglicher

Berührung und gegenseitigem Austausch, so ineinander, daß überhaupt bei einzelnen Gedanken gar nicht die Rede und Frage sein konnte, ob sie dem einen gehörten oder dem andern", in einem „Verhältnis, das darum so einzig war, weil sie das herrlichste Bindungsmittel in den gemeinsamen Bestrebungen fanden und es für sie keiner sogenannten besondern Freundschaft weiter bedurfte": — so beschreibt es Goethe.

Was gewöhnliche Naturen einander fern gehalten hätte, wovon Schiller selbst anfangs eine trennende Wirkung erwartete, daß er „im frischesten Streben begriffen war, da Goethe an der Welt müde zu werden begann", kettete diese beiden aneinander. Und dieser fördernden, sich ergänzenden Wechselwirkung verdankten sie es, wie Goethe zu Grillparzer aussprach, daß sie das wurden, als was die Welt sie anerkennt. Jeder wird Lehrer und Schüler des andern, jeder ruft den andern von wissenschaftlichen Bemühungen zu dem angeborenen Beruf zurück, jeder wirkt auf den andern steigernd, verjüngend: „sich täglich zu gegenseitigen Arbeiten hetzend und treibend", und im Wetteifer des dichterischen Schaffens und des theoretischen Nachdenkens immer Schiller der 'Voreilende'.

Schillers, des Menschen und Dichters, Erscheinung, wie ihr Bild der Nachwelt vorleuchtet, kann nicht begriffen werden ohne dieses herrlichste, dieses tröstlichste Wunder der modernen deutschen Geschichte, dessen Licht die Welt durchwärmt auf Jahrhunderte. Nur indem man sich das entzückende Ganze dieser beiden Namen lebendig vorstellt und es ganz auszufühlen sucht, darf man einen Teil zu würdigen hoffen. Den wechselseitigen Gewinn dieses Bundes brauche ich zu dieser Stunde im einzelnen nicht zu schildern. Schillers ans Ziel drängendem produktivem Titanismus danken wirs, daß Goethe, der Zögernde, Lässige, lange im Innern herumgetragene poetische Konzeptionen ausgestaltete und an das Licht brachte: viele, ja die meisten seiner Balladen, die Achilleis.

Und dies war das Wunderbarste: in diesem Zusammenwachsen objektiven, intuitiven Gestaltens, das sich nährte aus dem festen Boden der Anschauung und des Erlebnisses, der Beobachtung der Natur und der bildenden Kunst, mit dem subjektiven, zur Idee emporstürmenden, das Irdische verklärenden, auf unmittelbare sittlich-ästhetische Wirkung abzielenden Schaffen behielt jeder Teil seine Selbständigkeit und das Bewußt-

sein der besondern Art. Unter Schillers 'antizipierender Kritik' erwuchs der 'Wilhelm Meister', aber Goethe bestritt Schillers Versuch, darauf das prinzipielle Verbot der Einflechtung des Tragischen in die Gattung des Romans anzuwenden, während er doch in den Briefen des Beraters über jenes Werk die bedeutendsten und fruchtbarsten Ansichten und Äußerungen anerkannte. Hier wie sonst ließ er sich innerhalb der ihm von seiner Naturanlage gewiesenen Sphäre die Förderung durch die ideelle Betrachtung des Freundes gern gefallen.

Die erhebende, zeugende Kraft der Idee hat Schiller nirgends erfolgreicher bewährt als dem poetischen Lebenswerk Goethes gegenüber: zur Vollendung des 'Faust' gab er den Anstoß. 'Der Tragödie erster Teil' vom Jahre 1808 war das erhabenste Denkmal, das dem Einfluß Schillers auf den Zurückbleibenden gesetzt worden ist.

Goethe aber, durch den Verlust zerrissen, wollte des Geschiedenen Fortleben dem Tode abtrotzen. Nicht bloß durch die geplante Vollendung des hinterlassenen Demetriusfragments, durch eine grandiose Totenfeier, deren beabsichtigte Maße uns der einzig zustandegekommene 'Epilog zur Glocke' nur ahnen läßt, durch die Herausgabe des Briefwechsels, der den wichtigsten Teil des abgebrochnen geistigen Verkehrs vor der Nation auferstehn und fortwirken ließ. Nein: alles, was Goethe seit den Unglücksjahren 1805 und 1806 neu hervorbrachte, er schuf es im gewissen Sinn als Testamentsvollstrecker Schillers.

Vier Jahre vor Goethes Tod versicherte Holtei unter dem frischen Eindruck des Erlebten: Goethes Pietät für Schiller war so innerlich tief, daß man davon wahrhaft ergriffen werden mußte. Wohl kannte Goethe die Schwächen des zu früh Entrückten und sprach sich auch zu ihm nahe Stehenden darüber aus, zuweilen mit einer gewissen Ironie oder auch gutmütig scherzend, wenn wir den nicht immer ganz glaubwürdigen Berichterstattern trauen dürfen: zumal über 'das Gewaltsame' in Schillers Natur, das ihn oft zu sehr 'nach vorgefaßten Ideen handeln ließ', z. B. in der Theaterbearbeitung des 'Egmont'. Aber er verteidigt dann auch wieder diese Bearbeitung, kecke Kritik abschneidend: 'das hat unser großer Freund besser verstanden als wir'. An 'Wallensteins Lager', an Tells Apfelschuß bemerkte er mit sichtlicher Genugtuung, daß er einem Mangel in Schillers

dramatischer Kunst, der Ungenauigkeit in der Motivierung abgeholfen, und leitete treffend daraus einen Grundunterschied seiner eigenen dramatischen Technik her, die, weil sie zu viel motiviere, seine Stücke vom Theater entferne. Wohl tadelte Goethe im Gespräch mit Eckermann gelegentlich 'Verstöße gegen die Wahrheit der Natur' in Schillers Dramen und bedauerte, daß „die philosophische Richtung seiner Poesie geschadet, ihn veranlaßt habe, die Idee höher zu halten als alle Natur, ja die Natur dadurch zu vernichten". Wohl war er sich über Schillers von seiner eigenen Art so sehr verschiedene Schaffensweise stets im Klaren, die 'nicht mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig' verfuhr, sondern 'über alles reflektieren mußte'. Aber niemals übersah er, wie gerade der theatralische Charakter der Schillerschen Dramen mit ihrem höchsten Vorzug verbunden sei, dauerndem Bühnenleben und tiefer Bühnenwirkung, mit dem also, was ihm und Schiller doch das wichtigste Mittel lieferte zur ästhetischen Erziehung der Nation. Er, der einst den Weimarischen Schauspieler Becker, als er die kleine Rolle des zweiten Holkschen Jägers in 'Wallensteins Lager' verschmähte, durch die Drohung, er selber werde sie spielen, zur Pflicht zwang und später versicherte, er würde sie wirklich gespielt und den Widerspenstigen 'heruntergespielt' haben, dessen erste Freude im Jahre 1823 nach überstandener schwerer Krankheit der Bühneneindruck des 'Wallenstein' war, hat über den Dramen Schillers zeitlebens mit der liebevollsten, eifrigsten und tatkräftigsten Teilnahme gewacht.

Er fühlte sich dem Toten verantwortlich als Verwalter des von ihm überkommenen dramatischen Erbes. Aber mehr noch: er fühlte sich als Vollstrecker seines sittlich-ästhetischen Vermächtnisses, als Fortsetzer der nationalen Pädagogik seines reformativen Idealismus.

Schillers 'eigentliche Produktivität' fand er 'im Idealen', und sie hatte seiner Meinung nach 'ebenso wenig in Deutschland als in einer anderen Literatur ihresgleichen'. Jetzt nun schärfte er ein, wie 'der Deutsche einen gewissen Ernst, eine gewisse Größe der Gesinnung, eine gewisse Fülle des Innern verlange', und daß 'deshalb mit Recht Schiller von allen so hoch gehalten' werde.

Ideen gibst du bald dafür
ihm tausendfach zurück:

dieses Begleitwort einer an Schiller gesandten Mineraliensammlung hatte im Jahre 1797, mit scherzhaftem Parallelismus an die Geschichte vom Stein anknüpfend, den der Satan in der Wüste dem Herrn reicht, daß er ihn in Brot wandle, einen allegorischen Ausdruck gegeben für Goethes und Schillers vereintes Streben auf der Höhe ihrer produktiven und theoretischen Arbeitsgemeinschaft, für den Weg zur Natur und den Weg zur Idee. Aber in der scheinbar spielenden Beziehung auf die Erzählung des Evangeliums lag ein ernster Sinn. Derselbe Sinn, den Goethe lange nach dem Tode des großen Weggenossen aussprach, als er ihm eine Christus-Tendenz beilegte, die alles Gemeine, was sie anfaßte, veredelt habe. Derselbe Sinn, den unter dem frischen Eindruck der Trennung der 'Epilog zur Glocke' in seine ewig denkwürdige Formel prägte. 'Das Gemeine, was uns alle bändigt!' Goethe mit eingeschlossen. Das sah er hinter Schiller liegen, als ein von ihm Überwundenes. In dem Betrauerten erkannte er etwas von der Natur eines Reformators. Er empfand, daß dieser jenen Glauben an den Fortschritt, an die Möglichkeit, Übelstände zu bessern, der ihm selbst zu ermatten drohte und oft ermattete, in seiner Brust getragen habe als eine glühende, unauslöschliche Flamme. Er erkannte in ihm etwas von der Natur eines Heiligen. Er fand ihn „immer im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur, so groß am Teetisch, wie er es im Staatsrat gewesen sein würde". „So sollte man auch sein! Wir andern fühlen uns immer bedingt . . . Wir sind die Sklaven der Gegenstände." In Schiller gewahrte er die Selbstaufopferung des Märtyrers: „Ich möchte fast sagen, daß diese Idee (die ideelle Freiheit) ihn getötet hat; denn er machte dadurch Anforderungen an seine physische Natur, die für seine Kräfte zu gewaltsam waren."

Goethe, der so frei war von Sentimentalität, weinte, wie der Rat Grüner als Augenzeuge aus dem Jahre 1822 erzählt, nach der Lektüre der 'Geschichte des dreißigjährigen Krieges' in der Erinnerung, „daß er mit einem solchen Manne, der so etwas schreiben konnte, einige Zeit habe in Mißverständnis leben können". Der Größte beugte sich vor dem Großen, weil er die Überlegenheit seines künstlerischen Gewissens empfand. Einen wirklichen Kultus weihte er seinem Andenken. Seinen letzten Brief bewahrte er als ein Heiligtum unter seinen Schätzen und ließ ihn von Eckermann andachtsvoll vorlesen. Und welche

überströmende Verehrung, welch ergreifende Demut redet aus den Terzinen 'bei Betrachtung von Schillers Schädel' (1826):

> Geheim Gefäß, Orakelsprüche spendend,
> Wie bin ich wert, dich in der Hand zu halten?

Solche aufblickende Liebe im Herzen wandelte der Einsame als Statthalter jenes Geistes, in dem der Zweibund Goethe-Schiller geschlossen war und gewirkt hatte, so als wäre der abgeschiedene Gefährte noch an seiner Seite.

Nicht die Form und der Stil freilich des strengen exklusiven Klassizismus der gemeinsamen Xenienjahre war ihm bindend. Er sucht jetzt neue, mannigfaltigere Formen, er knüpft an heimische, alte Traditionen wieder an, nähert sich dem Stil seiner Geniezeit und gewinnt Fühlung mit der romantischen Luft. Aber das Wollen Schillers bleibt ihm heilig. Sein Andenken ist ihm lebendiger, sein Name häufiger auf seinen Lippen als die Erinnerung an den andern großen Freund und Priester der Humanität: Herder. Was einst in Lauchstädt bei jener ersten großen Gedenkfeier des Todestages Schillers, im August 1805 der 'Epilog zur Glocke' ergreifend in die Nation gerufen hatte:

> O möge doch den heil'gen letzten Willen
> Das Vaterland vernehmen und erfüllen!

dies im tiefsten Sinn auszuführen legte Goethe nun selbst Hand an.

Ein stärkerer philosophischer, lehrhafter, paränetischer Zug dringt fortan durch seine Poesie. In dramatischen Gelegenheitsdichtungen, deren größte 'des Epimenides Erwachen' ist, wird er, wetteifernd mit dem reformativen Idealismus Schillers, ein patriotischer Prediger des sittlichen Wiederaufbaues. Mit dem Jahre 1812 schwillt in ihm eine Flut positiver Spruchdichtung: die 'zahmen Xenien' und ihre Verwandten. In der Form nicht mehr hellenisierend, nicht mehr wie die Xenien des Bundes mit Schiller in Distichen, sondern im alten deutschen kurzen Reimvers, Hans Sachsischen Angedenkens: im Inhalt höchste Menschenweisheit und Lebensprophetie. Er selbst wird nun an Schillers Statt der weitblickende Pädagog des künstlerischen, sittlichen Idealismus. Er selbst vollzieht das unsterbliche Vermächtnis der ästhetischen Erziehung der Nation. Er fühlt sich — oft genug sprach er es aus — dafür verantwortlich, daß der Aufbau des nationalen Lebens von innen, auf der

Grundlage einer menschlichen Weltbildung im Sinne Schillers fortschreite. Drei Jahre nach dessen Tod trug er sich, Anregungen aus dem Freundeskreis des Verstorbenen aufnehmend, mit dem Gedanken, gleichsam als Seitenstück zum Erfurter Fürstenkongreß, einen Kongreß ausgezeichneter deutscher Männer nach Weimar zu berufen, die über Angelegenheiten der deutschen Kultur beraten sollten. Er plante mit einer Anzahl gleichgesinnter Mitarbeiter ein Buch zur Bildung des deutschen Volkes herauszugeben, das auf den Charakter, nicht auf den Geschmack, wirken und „alles Kernhafte, das wir im Altertum wie in den früheren Epochen aller Nationen finden" vor Augen stellen solle.

> Ein solcher Gehalt . . . für den Deutschen liegt er bereit, mehr als für andere Nationen: Das Rechte, das Tüchtige aller Zeiten und Völker. Was denn vom Fremden wäre in unser Werk aufzunehmen? Das Bedeutendste vom Bedeutenden steht uns zum Gebrauch da. Was aus allen Zeiten und Orten für Menschen aller Zeiten und Arten wichtig war. Auf diesem Punkt vereinigen sich alle Wege der Kultur.

Ein welthistorisches Volksbuch sollte es werden in Symbolen.

Nach den Freiheitskriegen kehren diese Tendenzen Goethes sich entschiedener dem Vaterlande zu, ohne ihre weltbürgerliche Richtung ganz aufzugeben. Im Jahre 1816 tritt er in Beziehungen zu den Bestrebungen des Freiherrn von Stein und der Brüder Grimm und vertieft sich teilnehmend in Pläne zur 'Errichtung einer deutschen Gesellschaft für Geschichte und Sprache', einer großartigen Unternehmung, die bis heute ein unerreichter Gegenstand vaterländischer Sehnsucht geblieben ist.

Die welthistorische universale Seite dieser Gedanken klingt wie eine Wiederaufnahme der lapidaren Sätze aus Schillers Entwurf zu seinem großen Säkulargedicht:

> dem Deutschen ist das Höchste bestimmt, die Menschheit, die allgemeine in sich zu vollenden und das schönste, was bei allen Völkern blüht, in einem Kranze zu vereinen. Er ist erwählt von dem Weltgeist, an dem ewigen Bau der Menschenbildung zu arbeiten, zu bewahren, was die Zeit bringt. Daher hat er bisher Fremdes sich angeeignet und es in sich bewahrt, alles was schätzbares bei andern Zeiten und Völkern aufkam, mit der Zeit entstand und schwand, hat er aufbewahrt; es ist ihm unverloren, die Schätze von Jahrhunderten.

Diese Skizze Schillers gibt das wundervolle Programm der kommenden deutschen Wissenschaft des aufgehenden 19. Jahrhunderts, das sich dann reich erfüllt in ihrer rastlosen geschicht-

lichen, philologischen, biologischen Erforschung des vergangenen und gegenwärtigen Lebens aller Völker.

Die andere Seite jener Goethischen Bemühungen, die der vaterländischen Sprache zugewandte, ist der Fortklang einer zweiten Reihe von Sätzen desselben Schillerschen Entwurfs:

> Das köstliche Gut der deutschen Sprache, die alles ausdrückt, das Tiefste und das Flüchtigste, den Geist, die Seele, die voll Sinn ist. Die Sprache ist der Spiegel einer Nation; wenn wir in diesen Spiegel schauen, so kommt uns ein großes treffliches Bild von uns selbst daraus entgegen. Wir können das jugendlich Griechische und das modern Ideelle ausdrücken.

Ist das nicht die ergreifendste Prophezeiung jener nationalen Philologie, die Jacob Grimm begründete, die seitdem so viele Meister und Werkleute gefördert haben und fördern? Als Jacob Grimm das Gedächtnis Schillers ergriffen und ergreifend feierte, kannte er diese vorausschauenden Ahnungen nicht. Aber er fühlte die tiefe und stolze Liebe zur deutschen Nation und ihrem Wesen, daraus sie entsprangen, in dem mächtigen Pulsschlag vaterländischen Selbstgefühls, der Schillers Dichten und Lehren bewegt, und er lohnte dieser Liebe mit Liebe. Goethe aber hat alle diese Gedanken Schillers, die universalen wie die patriotischen, gekannt, und er hat versucht, jenes stille Bekenntnis des nicht ausgeführten Gedichtkonzepts durch seine Poesie und sein Beispiel, durch Anregung und Förderung geistesverwandter Pläne und Unternehmungen in die Tat umzusetzen und den Willen des großen Toten verwirklichen zu helfen.

> Nun aber soll mein Blick entbrennen,
> In fremde Zeiten auszuschauen:

so rief der von Kleinmut Genesene, Epimenides-Goethe. So bezeichnete er den Grundzug der ihm noch beschiedenen Lebensjahre, in denen sich historische und universelle Neigungen vermählen und einer hohen nationalen Pädagogik dienstbar werden. Über ihr aber leuchtete der mutige Glaube und die vorwärts treibende Kraft des großen Führers, Lehrers und Propheten, der mit Adlersflug aufwärts drang zu den Sternen, vor dem Goethe sich neigte, des Menschen, den er gestand, nie, niemals vergessen zu können, dessen Briefe er noch in den letzten Phantasien des Sterbens vor sich sah und zu behüten trachtete.

Vielen unter uns mag Schiller fremd geworden sein seit der Jugend. Manchen wohl überrieselt in diesen Tagen der Rückschau ein stilles Nachgefühl des Rausches jener Zeit, als er auf den Schwingen seiner Poesie den ersten — vielleicht den einzigen — unvergeßlichen Aufflug machte in das grenzenlose Reich der Phantasie, der schönen Wahrheit, erhabenen Heldentums, romantischer Geschichte. Und uns allen, wenn wir jetzt in dieser Zeit des Gedenkens Schillers Balladen wieder zur Hand nehmen, in denen uns zuerst die tragische Menschengröße, das Ringen mit dem gewaltigen Schicksal und die innere Freiheit des heroischen Wollens überwältigend vor die Seele trat, scheint versunkener Jugendtraum am fernen Horizont sehnsüchtiger Erinnerung aufzuleuchten. Der Jugend Dichter ist Schiller und er möge es bleiben. Der Dichter der Jugend auch in dem Sinn, daß seine Poesie uns im Geistigen und Sittlichen wieder jung mache.

Nehmen wir es auch an, das spottende Wort eines geistvollen und menschenkundigen modernen englischen Dramatikers, Schiller sei „wie geschaffen für die erwachsenen Kinder, die die große Mehrheit der Bewohner Deutschlands und des deutschen Teiles von Österreich bilden". Ein Ehrenzeugnis soll es uns sein, dies Urteil des Briten. Und wolle Gott, daß er Recht hat. Denn stolz dürften wir sein, wenn wir im Vergleich mit jener kalten Blasiertheit und geschäftlichen Nüchternheit, die allem Menschlichen nur rechnend und zählend gegenübertritt, noch einen Rest von Glauben und Liebe und Begeisterung der Kindheit uns bewahrt haben, wenn Schillers Lob des Deutschen noch nicht ganz veraltet wäre, daß ihm 'die trostlose Philosophie des Eigennutzes fehle', und jenes prachtvolle andere Lob: 'darum blieb ihm das Heilige heilig.'

Der Jugend Dichter ist Friedrich Schiller: 'der Jugend, die uns nie verfliegt'. Und darum lange und hoffentlich für immer auch der Dichter der deutschen Frauen, deren Wert er so unmodern, aber so warm gepriesen hat, indem er sie verherrlichte als Beglückerinnen und Ergänzerinnen des Mannes. Denn sie bleiben, sofern sie ihrer Natur nicht Gewalt antun, in der Seele jung, auch wenn sie altern.

Wenn Schiller heut aufstünde unter uns, in der Riesenstadt, deren Anfänge er kennen lernte, als man hier dem Dichter des

'Wallenstein', der 'Jungfrau von Orleans', der 'Braut von Messina' huldigte und daran dachte, ihn dauernd festzuhalten, wie würde er über uns urteilen?

Es ist unmöglich, darauf zu antworten im Sinne aller. Aber, da über Schiller mit Freimut geredet werden muß, bekenne ich offen meine persönliche Überzeugung. Ich fürchte, über vieles würde er zornig die Geißel scharfer schlagender Xenien schwingen: über die Kunst im Dienste des Effekts und des Geschäfts, als Anhängsel der Begierde nach Sensation und Narkose oder nach rein dekorativen Wirkungen.

Gegen manche naturalistische Dramen würde er vielleicht denselben Pfeil abschnellen, mit dem er, sein eigenes Jugenddrama 'Kabale und Liebe' verleugnend, Shakespeares Schatten beschwörend, die platte Wirklichkeit der Theaterstücke eines Kotzebue traf:

'Unsern Jammer und Not suchen und finden wir hier.'
Aber das habt ihr ja alles bequemer und besser zu Hause!
Warum entfliehet ihr euch, wenn ihr euch selber nur sucht?

Aber ich fürchte sehr, nicht allen, die berufene Schützer seines Stils zu sein glauben, würde er seinen Beifall schenken. Denen nicht, die über dem Festhalten an seinem Stil und seinen Formen das beste Teil seiner Kunst sich entgehen lassen: den mannhaften Idealismus, der auch der Gegenwart und ihren Kämpfen beherzt ins Auge blickte, der auch für die Sehnsucht der Zeit den rechten, poetischen Ausdruck zu prägen suchte. Schiller erfüllte ein rastloses Vorwärtsdrängen: 'mit jedem Stücke schritt er vor', 'alle acht Tage war er ein anderer und vollendeterer, vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil', 'in ihm war ein furchtbares Fortschreiten' — so bezeichnete es Goethe. Wie Schiller die blinde Fortsetzung der Tradition des französischen Klassizismus verwarf als 'charakterlose Minderjährigkeit', so würde er wohl auch heute denen, die seinen dramatischen Stil als den allein vorbildlichen erklären, würde er allen denen überhaupt, die Poesie, Musik und Kunst nach alten Mustern akademisch regulieren und neue Bahnen, neue Formen verwehren, dasselbe vorhalten, was er den Klassizisten seiner Epoche zurief:

Es wär ein eitel und vergeblich Wagen,
Zu fallen ins bewegte Rad der Zeit,
Geflügelt fort entführen es die Stunden,
Das Neue kommt, das Alte ist verschwunden.

Immer noch hätte er Grund genug, zu fordern 'Männerstolz vor Königsthronen', 'Untergang der Lügenbrut'. Vielleicht auch würde er gelegentlich klagen wie einst:

> ... Ich kann das Geschlecht nicht begreifen:
> Nur das Alter ist jung, ach! und die Jugend ist alt.

Aber ich glaube, unsere gärende Zeit als Ganzes würde er nicht von sich stoßen. Er würde es freudig fühlen, wie auf das notwendige Zeitalter der Realpolitik, das den von Goethe und ihm vertretenen ästhetischen Idealismus ablöste, jetzt allerorten sich das Bedürfnis ankündigt, auch den idealen Mächten des nationalen Lebens wieder Raum zu schaffen. Er würde durch alle Schichten der deutschen Nation, vom Könige an, der in Wirklichkeit nach des Dichters Wunsch wandelt auf der Menschheit Höh'n, in unablässigem Streben nach dem Ideal, dessen Gang gesegnet sei, bis hinab zum geringsten Arbeiter, die gesamte deutsche Nation Jahr für Jahr und Tag für Tag jenes sein herrliches Mahnwort verwirklichen und so 'der Seele Sturm beschwören' sehen:

> Beschäftigung, die nie ermattet,
> Die langsam schafft, doch nie zerstört.

Er würde die Deutschen rüstig am Werk finden im Gefühl jener hohen Verpflichtung, die er am Schluß seiner Jenaischen Antrittsvorlesung über Universalgeschichte aussprach, „an das kommende Geschlecht die Schuld zu entrichten, die man dem vergangenen nicht mehr abtragen kann", zu dem reichen geistigen Vermächtnis der Vorwelt, das wir überkamen und an die Folgewelt vermehrt weitergeben müssen, „auch aus unsern Mitteln einen Beitrag zu legen und an dieser unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, unser fliehendes Dasein zu befestigen".

Und wer nun mit Schillers Augen die Kunst der letzten 50 Jahre prüft, wird freilich wohl ihre Formen und ihren Stil weit verschieden finden von den seinigen. Der Geist aber, der um ihre Gipfel leuchtet, ist es mit nichten. Freilich der alte Streit zwischen Idealismus und Naturalismus ist nicht geschlichtet. Die Extreme der 'Plattheit' und der 'Phantastik', zwischen denen Schiller unmutig auf sein hohes Ziel steuern mußte, bestehen nach wie vor. Aber die größte künstlerische Tat seit Goethes Tod, das Musikdrama Richard Wagners und die Bühne

von Bayreuth ist die Schöpfung eines Genius, der von Schillers Blut stammt, dessen Name und Töne erklingen müssen, wo man Schiller feiert. Ja ich bin nicht sicher, ob nicht den großen Gegner des idealistischen Stils Emile Zola unsichtbare, ihm unbewußte Fäden verbinden mit dem künstlerischen Wollen Schillers. Am Ende seines Lebens begann der Dichter der 'Braut von Messina' naturalistisch anmutende Milieustudien zu einem Drama, in dem „Paris als Gegenstand der Polizei in seiner Allheit erscheinen und das Thema erschöpft werden sollte".

> Ein ungeheures, höchst verwickeltes, durch viele Familien verschlungenes Verbrechen ist der Hauptgegenstand. Es gleicht einem ungeheuren Baum, der seine Äste weitherum mit andern verschlungen hat, und welchen auszugraben man eine ganze Gegend durchwühlen muß. So wird ganz Paris durchwühlt und alle Arten von Existenz, von Verderbnis usw. werden bei dieser Gelegenheit nach und nach an das Licht gezogen. Die äußersten Extreme von Zuständen und sittlichen Fällen kommen zur Darstellung, und in ihren höchsten Spitzen und charakteristischen Punkten.

Von hier aus — und doch nicht allein von hier aus — läßt sich ein Weg finden zu dem das Thema Paris ausschöpfenden Anwalt der Enterbten, dem leidenschaftlichen Satiriker eines zusammenbrechenden Staates, dem hochherzigen Ankläger des Rechtsbruchs und dem gallisch-rhetorischen Verkünder eines utopistischen Evangeliums der Arbeit, der Wahrheit und der Gerechtigkeit. Und glüht in seinem Innersten bei aller Verschiedenheit der Grundanschauung und des Ziels wie des Temperaments nicht wirklich mehr von dem Feuer des Schillerschen Glaubens an die erzieherische Macht der Poesie, an die Möglichkeit der Weltverbesserung als in dem seelenkalten Produkt so manches korrekten Klassizisten des idealistischen Stils?

'Der Dichtung heilige Magie', die Schiller in den 'Künstlern' feierte, sie ist auch heute nicht tot. Sie lebt und sie wächst im Lichte Schillerischen Geistes. Der 'gemeine Begriff des Natürlichen', gegen den Schiller stritt, weicht, wenn er je die Kunst der letzten Jahrzehnte beherrschte, längst allenthalben der tieferen Einsicht, daß alle künstlerische Darstellung ihren Durchgang nehmen muß durch eine künstlerische Seele, von deren Größe und Reinheit die Bedeutung und Wirkung des Kunstwerks abhängt. Wieder lenken die Dichter ihre Blicke zu der Mannigfaltigkeit geschichtlichen Lebens als zu dem

reichsten und edelsten Schatzhaus echter dramatischer Motive. Wieder hören die Gestalten des Dramas auf, 'bloß ein Individuum darzustellen', und wieder nähern sie sich dem Schillerschen Begriff der 'idealen Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen'. Wieder wandelt sich das Drama zum symbolischen Spiel, umgibt sich mit religiöser Weihe, die Schiller darüber ausgoß, und sucht Befreiung aus des Lebens verworrenen Kreisen. Und wenn nicht alles täuscht, so stehn alle modernen Künstler wieder zu dem echt impressionistischen Bekenntnis Schillers:

> Das Schöne und Wahre ... ist nicht
> Draußen, da sucht es der Tor,
> Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.

Und zu jenem andern:

> Was sich nie und nirgends hat begeben,
> Das allein veraltet nie.

Im Jahre 1797 mahnte Schiller:

> Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens:
> Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus.

Wir sind nun eine Nation im politischen Sinn. Aber 'der deutsche Nationalcharakter', den Schiller uns in diesen Versen absprach, harrt noch immer der Vollendung.

Nicht im Gewühl der Alltagsarbeit allein wird er reifen. Aber Tage der Einkehr und Sammlung wie der heutige können ihn fördern.

Nationale Feste sollen ein Atemholen der Nation sein auf ihrem steilen Weg. Auch unsere Schillerfeier möge es bewähren. Freilich des Friedens 'goldene Zeit, wo das Gute, das Rechte wird siegen', dürfen wir nicht erwarten: 'das Rechte, das Gute führt ewig Streit', und immer auch werden die Menschen streiten, was denn das Gute, das Rechte sei und wie es zu erreichen. Unermeßlich sind die Gegensätze, die unsre Zeit zerklüften. Aber es gibt Augenblicke, da sie schweigen, da das Familiengefühl, das Gefühl des gleichen Bluts und des gleichen Hauses, das Gefühl gleicher Bedürftigkeit und gleicher Sehnsucht allen Lärm des werktäglichen Wettbewerbs unterbricht, wo alle Schranken der Anlage, des Standes, der Bildung fallen und die Nation ihren gemeinsamen Herzschlag hört. Unser Schillerfest sei ein solcher Feiertag der nationalen Arbeit,

ein solches Aufleuchten des nationalen Gemeingefühls. Hätte doch meine Stimme die Macht, diesen heiligen Augenblick Ihnen allen unvergeßlich einzuprägen, damit er fortzeugend wirke an der inneren Einheit unserer Nation, am Ausbau des deutschen Nationalcharakters und uns jenem hohen Ziel nähere, das Schillers künstlerisches Wollen, das sein Programm der ästhetisch-sittlichen Erziehung erstrebte, „nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern wirklich und in der Tat frei zu machen", durch Erweckung und Ausbildung der Kraft, die Außenwelt, die als roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, alle Schwere und alle Hindernisse des äußeren Lebens für unser Bewußtsein in eine gemessene Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen, also durch die Idee des Zwecks, der Pflicht, der Schönheit, der Liebe zu beherrschen. Und dieser Kraft, lehrt uns Schiller weiter, wachsen dadurch, daß wir die ganze Energie unseres Geistes in einen Brennpunkt versammeln und unser ganzes Wesen in sie zusammen ziehen, Flügel, die sie in künstlicher Weise weit über die Schranken hinausführen, welche die Natur ihr gesetzt zu haben scheint.

In wem diese Kraft lebt, der kann es erfüllen das mutvolle Gebot: 'Werft die Angst des Irdischen von euch.'

Dieser Kraft bedarf jeder, er sei Arbeiter, Handwerker, Techniker, Kaufmann, Fabrikant, Beamter, Gelehrter oder Künstler, wenn er wirklich schaffen, wenn er, sei es im kleinsten sei es im größten, Vollendetes leisten will. Diese Kraft allein macht die Arbeit fruchtbar und erfreulich, das Leben lebenswürdig.

Ein Martyrium zeugt für diese Kraft: die heroische Lebenstragödie des gegen Not, Krankheit, Tod kämpfenden Dichters des Schicksals und der Freiheit, des Dichters des Lieds 'An die Freude'.

Ein Evangelium spricht sie aus mit tausend Zungen: die lange Reihe Schillerscher Dichtung, die anhub mit dem Hymnus des Knaben an die aufgehende Sonne, des 'Vaters der Heiligen Werk', das 'herrlichste Vorbild der Edlen', die auf der Höhe der Reife die Sonne Homers sich lächeln sah, und die vom Totenbett mit unstillbarem Verlangen zum Äther empordrang im letzten Sehnsuchtslaut des Sterbenden:

O warum bin ich hier beschränkt, gebunden,
Machtlos mit dem unendlichen Gefühl!
Du ew'ge Sonne, die den Erdenball
Umkreist, sei du die Botin meiner Wünsche.

Diese Kraft ist es, welche die ausländischen Völker, wenn sie am Charakter der Deutschen noch so viel mäkeln, an uns bewundern. Mögen sie es deutsche Treue, Tiefe oder Gründlichkeit, deutsche Sachlichkeit, deutsches Grübeln, deutschen Idealismus, deutsche Aufopferung nennen mögen sie gelegentlich über die damit verwachsene Einseitigkeit spotten, hier ist die Stelle, wo unsere geistig-moralische Überlegenheit anerkannt wird. Und wenn jetzt auch außerhalb Deutschlands, nicht bloß wo Deutsche wohnen, wie in der Schweiz, Österreich, Amerika, sondern allerorten, wo deutsche Sprache und deutsche Bildung überhaupt gekannt wird, aus Belgien, Italien, Spanien, Rußland, Norwegen die Stimmen bedeutender, verschieden gearteter Schriftsteller zusammenklingen in einer wundervollen Symphonie dankender Huldigung vor Schillers hohem Schaffen, so gilt dies viel weniger seinen poetischen Leistungen im einzelnen als jener eigentümlichen Kraft des deutschen Geistes, die aus dem Ganzen seines Lebens, Lehrens und Dichtens so glänzend, so übermächtig hervorströmt wie aus keines andern deutschen Dichters Wirken. Durch sie erscheint Schiller dem Ausland, durch sie erscheint er auch den Deutschen von heute als kühner Schwinger des Blitzes der Wahrheit, als ein Erleichterer der Erdenlast, als ein Erheller und Weitmacher, ein Befreier und Verjünger der Seele, als ein Priester jener Kunst, die im Urgrunde des Göttlich-Menschlichen wurzelt, als ein Förderer des Weltfriedens.

Diese Kraft der Kunst Schillers können keine Schwächen und Flecken, die ihr anhaften, jemals verdunkeln. Die Feste dieser Wochen, in denen wir uns ihrer aufs neue bewußt geworden sind, mögen sie durch Erweiterung und Vertiefung der Kenntnis der Werke des Gefeierten sichern, weithin verbreiten und steigern, daß sie wie ein fester Kitt die vielgespaltene deutsche Nation durchdringe und sie stärke durch das köstliche Gefühl gemeinsamer Empfindung, gemeinsamen Wollens.

Dann könnte die deutsche Nation der Rolle würdig werden, die Schiller in seinem Säkulargedicht für ihre Zukunft erwartete, die auch Goethe ihr zudachte.

Dann könnte es Wahrheit werden, jenes erträumte neue Weltreich des deutschen Geistes, das nicht auf Eroberung sich gründet und nicht auf Güter dieser Welt, im Schatten jener alle Nationen umfassenden Weltkirche der modernen Menschheit, deren unsterblicher Prophet und Heilige Schiller ist, und auf das wir in Demut harren nach seinem Wort:

Jedem Volk der Erde glänzt
Einst sein Tag in der Geschichte,
Wo es strahlt im höchsten Lichte,
Und mit hohem Ruhm sich kränzt:
Doch des Deutschen Tag wird scheinen,
Wenn der Zeiten Kreis sich füllt,
Wenn die Strahlen sich vereinen
In der Menschheit schönes Bild.

GOETHES GHASEL AUF DEN EILFER IN URSPRÜNGLICHER GESTALT

GOETHE-JAHRBUCH, XI. BD. (1890), S. 3–18, 196.

Wo man mir Guts erzeigt überall
'S ist eine Flasche Eilfer,
Am Rhein, am Mayn und Necker
Man bringt lächlend Eilfer.
Hört man doch auch wohlthätige Nahmen
Wiederholt wie Eilfer,
Friedrich den zweyten zum Beyspiel
Als beherrschenden Eilfer,
Kannt wird noch immer genannt
Als anregender Eilfer.
Mehrere Nahmen in der Stille
Nenn ich beym Eilfer.
Von meinen Liedern sprechen sie auch
Rühmlich froh wie vom Eilfer,
Trincken auf mein Wohl klingend mit mir,
Alles im reinsten Eilfer,
Dies würde mich mehr freuen,
Mehr als der Eilfer,
Tränke nur Hafis auch der Würdige
Trinck den Eilfer.
Eilig steig ich zum Hades hinab,
Wo vom Eilfer
Nüchterne Seelen nicht trincken,
Sage den Eilfer.
Eilig, Hafis, geh! da droben stehet
Ein vollkommenes Glas Eilfer,
Das der Freund mir einschenkte
Der würdigste, der den Eilfer

Sich abspart, damit ich reichlich geniesse
Den vollkommenen Eilfer.
Hafis, jedoch eile! denn zum Pfande
Bleib ich, bis du geschlurft den Eilfer
An der Tagseite des Rheingaus,
Wo verherrlicht der Eilfer,
Ich an der Nachtseite: hier schaudert
Den der gewohnt an Eilfer. —
Komme zurück Besonnener
Unbesonnen durch Eilfer,
Dass ich Ahnherr dich grüsse
Athmend noch Eilfer!
Kehr ich zurück, so eifert die Freundin:
„Hat doch der Eilfer
Abermals dich niedergeworfen!
Truncken vom Eilfer
Lagst unempfindlich meinem Kosen,
Als wäre der Eilfer
Meinen Küssen vergleichbar.
Meide den Eilfer!"
Und sie weis nicht dass du, Hafis,
An meiner Statt den Eilfer
Ausgeschlurft, ich aus Liebe zu dir
Seelenlos dalag! das soll nur der Eilfer
Alles haben gethan und verbrochen,
Der unschuldige Eilfer!
Liebchen aber sagt: „Diesen Rival,
Den Schencken des Eilfer
Neid ich wie des schwarzaugigen Schencken
Stets bereiten Eilfer.
Hatem! sieh mir ins Auge!
Den Schencken, den Eilfer
Lass sie fahren! diese Küsse sie sind von heute,
Was will der Eilfer!"

Denn ich möchte gar zu gern
Trincken den Eilfer
Wenn er alt ist, denn gegenwärtig
Ist er allzurasch und jung der Eilfer.
Niemals möcht ich entbehren

Im Leben den Eilfer,
Der soviel wuchs und gut
Anno eilf. Drum heißt er Eilfer.

Sing es mir ein andrer nach
Dieses Lied vom Eilfer!
Denn ich sangs im Liebesrausch
Und berauscht vom Eilfer.

Textkritische Anmerkungen.

Foliodoppelblatt, grobes graues Konzeptpapier (Wasserzeichen: *I*), eigenhändig von Goethe beschrieben, mit lateinischer Schrift. Wie eine Notiz auf der letzten Seite angibt, hat Frau Auguste Rehberg (vgl. über sie W. Scherer Goethe-Jahrb. VI, 345ff., VII, 299ff.) das Blatt aus dem Nachlaß Eckermanns erhalten. Gegenwärtig befindet es sich im Besitz des Goethe-Archivs in Weimar. Der Charakter der zum Teil schwer lesbaren Schriftzüge verrät die Schnelligkeit und Flüchtigkeit der Aufzeichnung: wiederholt sind von Worten nur die ersten Buchstaben ausgeführt, das Übrige durch Schnörkel oder Striche angedeutet. Die Interpunktion (im Goethe-Archiv für mich nachverglichen) ist sehr sparsam und frei. Ohne Interpunktion sind die Verse: 4. 8. 10. 12. 15. 17. 18. 19—25. 29—35. 37—47. 49—53. 56—61. 65—72. Abkürzungen, wie *u* für *und*, *Freund* für *Freundin* und dergl. habe ich stillschweigend aufgelöst, fehlende Umlautszeichen in allen sichern Fälien eingesetzt: also nicht *uberall*, *Ruhmlich* usw., aber *geschlurft*. Die ein paarmal fehlenden großen Anfangsbuchstaben der geraden Verszeilen habe ich durchgeführt. Alle Anführungsstriche rühren von mir her. „Einen Daumenbreit vom Bruch (der Bogenmitte) gehen auf Blatt 1 [d. h. V. 1—54] mehrere starke Runzeln dicht nebeneinander von oben bis unten. Daher sind auf S. 2 [d. h. V. 27—54) mehrere Versenden, wo die Feder über die Furchen hinweggeeilt ist, besonders undeutlich geraten. So 35 *schaudert*, 45 *Kosen*, 51 *zu dir*. „Seite 1 (V. 1—26) noch in ziemlicher Ruhe, Seite 2 (27—54) eilfertig, Seite 3 (55—72) sehr hastig geschrieben". (Suphan).

5 *wohlthätige* zweites *h* aus *a* korrigiert. 6 *wie Eilfer,*] *wie: Eilfer* 11 *Mehrere* das *h* korrigiert. 14 *Eilfer,*] *Eilfer.* 20 es wird Hafis angeredet. 21 Nun wechselt der Schauplatz: der Dichter sucht den persischen Kollegen im Hades auf und schickt ihn zur Oberwelt, in das Haus des Freundes, wo der Eilfer fließt.

26 *Eilfer,*] *Eilfer.* 30 *vollkomenen.* 34 *verherrlicht* wohl Partizipium mit Auslassung des Hilfsverbs, d. h. „wo der Eilfer verherrlicht, gepriesen wird." 35 *an der Nachtseite*] *Nachseite* das t in der Eile übersprungen. *Ich an der Nachtseite* gehört noch zu *Bleib ich* (V. 32), das Pronomen ist nachdrucksvoll wiederholt. *schaudert* das t ist dadurch, daß die Feder in der Hast über eine Papierrunzel

stolperte, abgesprungen und undeutlich, aber nach Suphans nochmaliger Untersuchung wirklich geschrieben. Ich hatte es anfangs für gestrichen gehalten. Sinn: „hier im Hades schaudert denjenigen, der an Eilfer, an das sonnige Rheinland gewohnt ist." Darum (nach einer Pause, während der Hafis auf der Oberwelt den Eilfer geschlürft hat) wird der Dichter ungeduldig über das Warten und ruft den persischen Freund zurück.

38 „unbesonnen geworden durch Eilfer", also trunken. 40 *Athmend* ist Akkusativ, zu *dich*. 41 *kehr ich zurück* in die Oberwelt, in das Haus der Freunde. *eifert*] *Eifert* 48 *Eilfer!*] *Eilfer*. 50 *An meiner Statt*, wobei auch nach der poetischen Fiktion zu verstehen ist: „in meiner (Hatems) Gestalt."

51 *zu dir* sehr undeutlich (das *i* zwischen *d* und *r* infolgeeiner Papierrunzel abgesprungen), aber ganz sicher: Suphan, Wahle und ich sind ganz unabhängig von einander zu dieser Lesung gekommen. „Goethe und Hafis wie Castor und Pollux im Hades. Goethe leiht seine Seele dem Schatten des Hafis damit dieser auf die Oberwelt gelangen [und Eilfer schlürfen] könne, wie die Dioskuren tauschten. Also *aus Liebe zu ihm* ist er eine Zeitlang seelenlos d. h. ohne Seele." Suphan. Hiermit ist offenbar im Kern das Richtige getroffen und die Bedeutung des *zu dir* erkannt. Indes glaube ich, kann man den Tausch sich etwas anders denken: Hatem verpfändet im Hades seine Seele, dafür schlüpft des Hafis abgeschiedene Seele in Hatems auf der Oberwelt im Hause Suleikas zurückgebliebenen Körper. Suleika hält nun Hatem für betrunken, weil die in ihm hausende Hafisseele berauscht von dem ungewohnten Eilfer (*unbesonnen*) sich *unempfindlich* ihren Liebkosungen gegenüber beweist. *Seelenlos* (V. 52) also: ohne *meine* Seele, die im Hades als Pfand weilt. Übrigens ist die Ähnlichkeit des Verhältnisses der Dioskuren gering: diese sind ja mmer *zusammen* abwechselnd einen Tag im Hades und einen Tag im Olymp. Eher könnte man an Sagen erinnern wie die von Alkestis, die um Admet dem Hades zu entreißen, freiwillig in ihn hinabsteigt und sich ihm als Pfand gibt. 52 „*nur der* steht deutlich da: aber ich glaube, es ist infolge einer ähnlichen hastigen Prolepse wie V. 56 [s. daselbst] verschrieben für *nun der*." Suphan. 54 *Eilfer!*] *Eilfer*. 56 *Den*] *den* aus *des* korrigiert *des Eilfer*] *den Eilfer* Handschr., die Konjektur verdanke ich einem meiner Zuhörer, Herrn Pralle. „Die Hast des Schreibenden nimmt ersichtlich auf S. 3 der Handschrift zu, d. h. von V. 55 an. Daraus erklärt sich die Verschreibung: das erste *Den* aus *Des* ist eine proleptische Korrektur, so ungefähr wie Goethes Mutter Buchstaben vorausnimmt, die sie sich schon vorbuchstabiert, ehe sie an der Reihe sind. Goethe wollte verbessern: „Den Schenken *des* Eilfer," und Herrn Pralles Konjektur ist emendatio palmaris, die der Sinn unweigerlich verlangt." Suphan. 57 vor *wie* gestrichenes *d* [*ir*] 61 *von heute* d. h. nicht mehrere Jahre alt, wie der Eilfer. Hinter 62 leerer Raum für zwei Zeilen freigelassen. „65—72 setzen eine Anschauungs- oder Empfindungsreihe voraus, die der Poet bei sich behalten hat. So macht er es ja auch sonst. Er wirft (z. B. beim Dichten von Reden einzelner

Personen eines Dramas) einzelne Reihen, die der Mitte angehören, aufs Papier, ohne vom Vorhergehenden, etwas konzipiert zu haben, vgl. Nausikaa. Denn an einen quasiparenthetischen Anschluß etwa nach V. 40 ist doch nicht zu denken." Suphan. Ich glaube im vorliegenden Fall war der fehlende Übergang in der Lücke doch schon konzipiert, und zwar denke ich, er knüpfte an das „von heute" in Suleikas Rede an. Dem damit gegen den Eilfer erhobenen Vorwurf entgegnet der Dichter: „Freilich ist der Eilfer nicht von heute, älter als deine Küsse, aber das ist ja gerade das Gute an ihm, ja wäre er nur noch älter und ein paar Jahre mehr abgelagert!" Und vielleicht sollte so auch zwischen Suleika und ihrem Rival vermittelt werden. Unter ihnen, die sich so trefflich ergänzen, dürfe keine Feindschaft herrschen: die Küsse je schöner, je jugendlicher, rascher und heißer; der Wein desto köstlicher, je älter, geklärter und schwerer. 65 *möchte*] *mochte.*

67 *denn gegenwärtig* über gestrichnem *der viel wuchs und gut* 68 über gestrichnem *Der noch junge und rasche Eilfer.* 69 *möchte*] *mochte*

73—76 auf der Rückseite des zweiten Blattes unten als Epilog. „Der 'Epilog' ist schön geschrieben, in späterer Zeit, in Ruhe." Suphan. 75 korrigiert aus: *Denn ich sang es liebberauscht Denn*] *Den.*

Nachtrag.

V. 19. 20 will Ribbeck lesen: *der Würdige, Träncke den Eilfer!* Mommsen: *Hafis auch! der Würdige Trincke den Eilfer!* Durch beide Vorschläge erhält der sonst zu kurze V. 20 das rechte Maß (vgl. V. 12. 18. 24. 40. 42. 66) und einen besseren Sinn. Ich für meine Person muß der Herstellung Mommsens den Vorzug geben.

V. 49ff. habe ich vielleicht zu künstlich erklärt in der Annahme, es sei die antike Vorstellung, daß die Schatten Abgeschiedener ohne Berührung mit menschlichem Leben oder Blut sinnliche Genüsse nicht empfinden können, vom Dichter festgehalten. Das ist aber keinesfalls nötig: wie Hafis den Eilfer schlürft bleibt ungewiß; er braucht nicht mit Suleika zusammenzutreffen und auch nicht in Hatems Leib, dessen Seele im Hades weilt, zu schlüpfen.

Für V. 55—58 scheint mir die überzeugende Emendation bisher noch nicht gefunden zu sein. Was in obigen Abdruck aufgenommen ist, befriedigt mich aber immer noch mehr als die mir von anderer Seite vorgetragenen Vermutungen. Mommsen restituiert V. 56 die Überlieferung und tilgt V. 57 das *wie*, indem er meint, Goethe habe damit ursprünglich einen Vergleich einleiten wollen, und als er ihn aufgegeben, das Wort zu streichen vergessen. *Folgt man diesem Wink, so würde zu lesen sein: *Diesen Rival, Den Schenken, den Eilfer Neid ich: des schwarzaugigen Schenken Stets bereiten Eilfer.** Ribbeck kehrt V. 56 gleichfalls zur Handschrift zurück und faßt „*wie — bereiten Eilfer*" als halb erstaunte, halb entrüstete Zwischenfrage Hatems.

Die merkwürdige Dichtung, deren Abdruck für das Goethe-Jahrbuch die hohe Besitzerin huldvoll gestattet hat, und zu deren Herausgabe mich Suphan aufforderte, darf als völlig neu gelten. Zwar ist eine Umarbeitung derselben 1868 von v. Loeper zuerst veröffentlicht worden: das Ghasel auf den Eilfer, welches die meisten neueren Divanausgaben enthalten (Weimarische Goetheausgabe 6, 302. Hempel 4, 178); der Vergleich der beiden Fassungen zeigt jedoch, daß bei der Umschmelzung ein ganz anderes Werk zustande kam.

Unser Gedicht gibt Verhältnisse und Stimmungen wieder, die Goethe auf den beiden Reisen in die Rhein- und Maingegenden Sommer und Herbst 1814 und 1815 beherrschten und auf denen auch sein west-östlicher Divan, soweit er eben östlich ist, insbesondere das Buch Suleika und das Schenkenbuch beruht. Mit dem Divan gehört dies Ghasel untrennbar zusammen, und wäre der Fund nicht so überraschend und erfreulich, daß er alles Bedauern erstickte, man möchte beklagen, daß er nicht mehr meiner Bearbeitung des Divan in der Weimarischen Ausgabe zugute kommen konnte[1]).

Der Freund, der den Eilfer für den Dichter sich abspart, ist der Frankfurter Bankier und preußische Geheimrat v. Willemer, die Freundin dessen Gemahlin Marianne v. Willemer, die Suleika des Divans, die Dichterin der unsterblichen Lieder an den Ost- und Westwind, der Gegenstand des leidenschaftlich mystischen Liebesgesangs Goethes: „Ist es möglich! Stern der Sterne!“ Auf der Besitzung des Paares unweit Frankfurt bei Oberrad, der sogenannten Gerbermühle, hatte Goethe in heiterer Gesellschaft manche Flasche Eilfer geleert. Ein Sendeblatt, mit dem er einen Radlschen Stich der Gerbermühle 1816 an Willemer begleitete, bewahrt die Erinnerung an jene fröhliche Zeit:

---

[1]) Die Handschrift kam erst im Mai 1889 ins Archiv durch Schenkung Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs, in dessen Auftrag ich dieselbe zu Anfang des Jahres erworben hatte. Zugleich mit ihr ein Blatt (Halbbogen) zum Westöstlichen Divan, Noten und Abhandlungen wie der Eilfer aus Eckermanns Nachlaß stammend. Es enthält die erste Niederschrift des Gedichts ‘Dir zu eröffnen’ (Werke 7, 131). Hier lauten V. 6. 7 zuerst: Mir blickt so traurig Die Welt und Das. V. 13. Wie Morgenkerzen. V. 18 zuerst: Von heute machen. V. 24. Was will das werden.
B. Suphan.

Also festlich sah es aus
Wo der Main vorüberfloß
Als im schmucken Hain und Haus
Festlich Eilfer überfloß.

(Ausgabe letzter Hand Bd. 4 'Rhein und Mayn'. Nr. 93. Hempel 2, 419[1].) Der Vierte in diesem Bunde und der geistige Patron war Hafis, d. h. der persische Dichter Schams-uddîn Muhammad Hâfiz aus Schîraz († 1389), dessen Divan in v. Hammers Übersetzung Goethe zur Nachbildung und zum Wetteifer angeregt hatte und während der folgenden Jahre sein steter Begleiter war, im Kreise Willemers eine wohlbekannte und wohlgelittene Persönlichkeit. Die ältesten Gedichte des Goethischen Divans, der ursprünglich nichts als ein deutsches Seitenstück zum Divan des Hafis sein sollte, richten sich sämtlich an den persischen Sänger: ihn feiern sie, auf ihn berufen sie sich, in seinem Sinne wollen sie reden.

Das gegenwärtige Ghasel kann jedoch nicht mit den Anfängen des Divans gleichzeitig sein, es kann überhaupt nicht den Gedichten der ersten Rheinreise, nicht dem Jahre 1814 angehören. Das lehrt schon allein die äußere Form: die ersten bescheidenen Versuche, orientalische Reimkünste nachzuahmen, macht Goethe nicht vor Dezember 1814, an die strengere Ghaselen orm wagt er sich aber erst später, zuerst, soviel wir wissen, in dem Gedicht 'In tausend Formen magst du dich verstecken' (Weimar. Ausg. 6, 197) vom 16. März 1815. Weiter nennt Goethe hier schon die Geliebte Suleika und sich Hatem; das gibt als Zeitgrenze: nicht vor dem 24. Mai 1815, da an diesem Tage die beiden Gedichte des Divans entstanden, welche jene poetischen Pseudonyme einführten (Weimar. Ausg. 6, 144, 145). Und außerdem fehlt das Lied in dem Wiesbader Register der Divangedichte (s. Weimar. Ausg. 6, 313ff.), fällt also nach dem 30. Mai 1815.

---

[1]) Auch nach Weimar sendete der Freund vorsorglich wiederholt Proben dieses oder anderer köstlicher Jahrgänge: so dankt Goethe am 15. November 1815, am 5. April und 8. November 1816, am 17. Oktober 1817, am 18. November 1822, am 23. August 1824 für 'das trinkbare Gold' (Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne v. Willemer. Herausgegeben von Th. Creizenach. 2. A. Stuttgart 1878, S. 77. 89. 92. 103. 168. 199).

Am 10. Oktober 1815 notierte nun Goethe zu Meiningen in sein Tagebuch: 'Lied vom Eilfer'. Ist damit die vorliegende oder die spätere Fassung gemeint? Ich glaube die erstere. Denn zunächst kann diese erst nach dem Abschied von den Rheinlanden gedichtet sein. Ich an der Nachtseite des Rheingaus: hier schaudert Den der gewohnt an Eilfer — so konnte Goethe, wie mir scheint, nur sagen, wenn er die Rhein- und Maingegenden, wenn er das eigentliche Eilferland verlassen hatte. Das war der Fall am 9. Oktober, wo er auf der Heimreise, die er in Heidelberg angetreten hatte, von Würzburg aufbrach und nach Thüringen fuhr. Überdies macht eine andere Erwägung es mindestens recht wahrscheinlich, daß die Umarbeitung des Ghasels erst mehrere Jahre später, als der Druck des Divans vorbereitet wurde, unternommen ist.

Die Beschreibung des Rochusfestes zu Bingen nämlich, deren erster Entwurf nach dem Tagebuch schon am Morgen des 17. August 1814 im Gasthaus zur Rose in Ellfeld (Eltville) schematisiert, aber erst in der Zeit vom 25. Juli bis 15. August 1816 zu Tennstedt ausgeführt wurde[1]), spielt auf das Ghasel vom Eilfer an, und zwar ohne Frage auf seine erste Gestalt (Hempel 26,234): „Nun mußte denn wohl im Angesicht so vieler Rebenhügel des Eilfers in Ehren gedacht werden. Es ist mit diesem Weine wie mit dem Namen eines großen und wohltätigen Regenten (d. h. Friedrich des Großen): er wird jederzeit genannt, wenn auf etwas Vorzügliches im Lande die Rede kommt". Das paßt nicht so gut auf die Verse der späteren Fassung: „Die guten Fürsten nennt man so, Beinahe wie den Eilfer." Den weiteren Worten jenes Aufsatzes: „Ebenso ist auch ein gutes Weinjahr in Aller Munde" entspricht V. 34: „Wo verherrlicht der Eilfer" und der Schluß: „Ferner hat denn auch der Eilfer die Haupteigenschaft des Trefflichen: er ist zugleich köstlich und reichlich" paraphrasiert — und das ist

---

[1]) Die einzelnen Daten, welche mir Suphans Gefälligkeit aus den Tagebüchern zugehen ließ, sind: „25. Juli Schema zum Rochusfest. Schema diktiert, Schema korrigiert; 26.—29. Juli St. Rochus korrigiert, gefördert, diktiert, Abschrift vollendet; 3. 4. 6. 8.—10. 12. 13. August St. Rochus; 14. August Rochusfest ins Ganze gearbeitet. Das Manuskript geheftet. St. Rochus für diesmal abgeschlossen; 15. August St. Rochus reine Abschrift angefangen."

entscheidend — allein V .71 „Der soviel wuchs und gut". Mithin dürfte die zweite Redaktion des Ghasels jünger als jene Stelle, d. h. nach oder im Sommer 1816 ausgeführt sein, obwohl freilich es nicht ausgeschlossen ist, daß Goethe, ähnlich wie beim Faust (vgl. Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt, herausgegeben von E. Schmidt. 2. Abdr. Weimar 1888, S. IX), in diesen Zitaten noch nach Vollendung der zweiten zur ersten Fassung zurückkehrte, sei es daß er seinem Gedächtnis folgte oder auch die Urhandschrift bei sich hatte.

Es war also wohl die ursprüngliche, die oben mitgeteilte Gestalt des Liedes, die am 9. oder 10. Oktober 1815 in Meiningen entstand. Goethe hatte, als er „von Lieb' und Wein berauscht" so dichtete, die Mitte der sechzig überschritten. Man muß sich das einprägen, um es für möglich zu halten. Ist's nicht als wäre in ihm hier der dionysische Schwung der Frankfurter Geniezeit wieder aufgelebt? Erinnert dieser 'Halbunsinn' nicht an jenen Hymnus seiner Sturm- und Drangzeit, den er selbst mit diesem problematischen Ausdruck belegt: des Wanderers Sturmlied? Beide ganz aus der übermütigsten Stimmung, aus unendlichem Wohl- und Kraftgefühl, aus dem Überschäumen der Genialität geboren, beide souverän über die Grenzen von Raum und Zeit hinwegschreitend, beide mit gleicher Kühnheit den Schauplatz der Handlung verwandelnd und so das lyrische Lied zum bewegten Drama erweiternd. Dort ist der antike Dithyrambus, hier das persische Ghasel nachgeahmt, beides unvollkommen, aber do t wie hier ist in die fremde Form der subjektivste Gehalt gegossen, und ob Pindar, ob Hafis der vorbildliche Meister ist, hier wie dort redet und stammelt Goethe von seinen persönlichsten Gefühlen. Beiden gemein der phantastische Humor, welcher in grotesker Weise Nahes und Fernes, Reales und Ideales vermischt, in die niederste Alltagswirklichkeit erhabene Bilder antiker Mythologie herabholt, bald auf dem Kothurn des hohen Stils bald auf dem Sokkus des Gelegenheitsscherzes einhergeht, Feierlichkeit und Tollheit, Würde und Ausgelassenheit, pathetischen Schwung und derben Witz, poetische Fülle und prosaische Nüchternheit des Ausdrucks miteinander verschlingt. Beiden gemein die freie und nachlässige Behandlung des Rhythmus, der nur beflügelte Prosa zu sein scheint. Selbst Einzelheiten des Stils fordern zu Vergleichen auf: das „Komme zurück

Besonnener Unbesonnen durch Eilfer, daß ich Ahnherr Dich grüße Athmend noch Eilfer" klingt wie Titanenschritt der antikisierenden Geniezeit. Und auch für die Art der Entstehung möchte ich eine Übereinstimmung vermuten.

'Des Wanderers Sturmlied' ist nach Goethes eigenem Bericht auf wilden Spaziergängen konzipiert. Ähnlich mag es sich vielleicht mit dem Ghasel vom Eilfer verhalten. Ungern denkt man es sich an einem hellen Vormittag entworfen, das so ganz aus der erregten Phantasie eines stürmischen Abends hervorgequollen scheint. Nun bietet das Tagebuch unter dem 9. Oktober 1815 die Eintragung: „Von Boisserée geschieden [in Würzburg]. Werneck 1 ½ P[osten]. Poppenhausen 1 P. Munnerstadt 1 P. Mellrichstadt 1 ½. Meinungen [so!] 1 ¼"; dann: „Schadhafter Wagen. Zu Fuß bis Meiningen. Schöne Nacht. Um 9 Uhr angekommen im Hirsch. Der Wagen um 10 Uhr", und quer an der Seite: „Schönster Tag." Was hatte sich ereignet? Eine Strecke vor Meiningen war der Wagen zerbrochen, Goethe war an dem schönen Herbstabend zu Fuß gegangen und erreichte das Gasthaus in Meiningen eine Stunde früher als das Fuhrwerk, wie er stolz über diese Kraftleistung verzeichnet. Wie, wenn auf diesem nächtlichen Marsch, wo, nachdem der Reisegefährte geschieden war, in der Einsamkeit und Stille die Erinnerung an Marianne wieder übermächtig werden mochte, die Idee des Gedichts ihm aufgegangen, das Ganze dann während einer bewegten Wirtshaussitzung ausgeführt und am nächsten Morgen redigiert worden wäre?[1])

Wir haben über jenen Abend noch eine ausführlichere Erzählung Goethes in einem eigenhändigen Brief an Mariannens Stieftochter, die mit ihr etwa gleichaltrige, ihr besonders nahe stehende Rosette Städel, geb. Willemer. Er ist datiert: Meiningen den 10. Oktober 1815, also vom nächsten Morgen. Bemerkenswert, daß Goethe gerade an sie, nicht an das Ehepaar auf der Gerbermühle schreibt. Rosette war seine Vertraute in den kritischen Augenblicken seines Verhältnisses zu Mariannen, der er beichtet, wenn sein Herz ihn zu bedrängen anfängt und er doch die geliebte Frau nicht durch ein unmittelbares Bekenntnis verwirren und aufregen will, wenn er etwas zu

[1]) Aus späterer Zeit wird der sichtlich ruhiger geschriebene Epilog (s. oben Suphans Bemerkung zu V. 73—76) stammen.

sagen oder anzudeuten hat, das besser als durch Willemers Vermittlung durch zarte Frauenhände überbracht wird: so am 27. September 1815 gleich nach der Abreise Mariannens von Heidelberg, durch die der Dichter, welcher die Abgründe menschlicher Leidenschaft kannte, sich vor allen Gefahren gerettet, aber auch wie von einer andringenden schweren Krankheit niedergeworfen fühlte; so jetzt, wo er endgültig Abschied nimmt von Rhein und Main und ihren Anwohnern. „Schon bin ich auf die Höhe gelangt, wo die Wasser nicht mehr nach dem Mayn fließen . . . und so sollen die Freundinnen [Marianne und Rosette] hören: daß ich im Geiste immer so hartnäckig bei ihnen geblieben, als mich ungern persönlich entfernt habe. Am 8. gelangten wir unter tausend Rückerinnerungen nach Würzburg. Kaum hatte ich die Ufer des Mayns erreicht als ich sogleich die zierlichsten Kuchen hineinwarf. Möchten sie zur rechten Stunde, zwischen dem Rohr zunächst der bekannten lieben Terasse [der Gerbermühle], glücklich landen!" Die Kuchen sind symbolisch zu verstehen, mit scherzhafter Anspielung auf die freilich in tieferem Sinn gedachten Divanverse:

Ins Wasser wirf deine Kuchen!
Wer weiss wer sie geniesst!

. . . . „Am 9., früh, gings an ein Scheiden, wo ich denn ganz eigentlich die Trennung fühlte, denn bisher war es noch immer eine Fortsetzung des glücklichsten Zustands . . . . Nun war ich denn allein, auf den weiten fruchtbaren Räumen zwischen Mayn und Mayn [innerhalb der großen Biegung des Flusses]. Zu Werneck nahm ich nochmals von dem geliebten Wasser Abschied [für immer!], nachdem vorher die Weltgeschichte mich ereilt hatte. Auf den weiten Stoppelflächen hetzten donische Kosacken verschüchterte Hasen. Eine meilenlange Kolonne des russischen Trains retardirte meinen Eilwagen und doch traf ich gegen acht, bey hellem Mondschein, auf [auch Handschr.] ein schlimmeres Hinderniss, indem der Wagen sich umlegte. Da ich aber in den besten Gedanken war lies ich mich nicht stören, sondern ging zu Fusse nach der Stadt, einen Weg ohngefähr solang als von der Mühle nach der Sandgasse [in Frankfurt, Rosettens Wohnung]. oder umgekehrt und glaubte so von einer Freundinn zu der andern zu gehen . . . Nun, indessen der Wagen hergestellt wird, halte ich es für ein

glückliches Ereigniss, das mir Zeit giebt von hier aus meine kleinen äusseren Schicksale zu melden. Überlassend sich, in feinen Gemüthern, nach Analogie eigner Gefühle, die innern Zustände auszubilden. Diesen kommen gar sehr jene Talismane zu Hülfe an denen Ihr liebes Brieflein so reich war. .... Auch Ihnen liebe Rosette wünsche den herrlichen Tag wie er über diesen Gebirgen waltet. Reiner Himmel, glänzende Sonne, dabey aber eine Winterkälte. Deshalb auch meine Schrift zu entschuldigen bitte, die in einer nicht zu erheizenden Stube mehr eilt als billig."

Ist man nicht versucht, zu erraten, welches die 'besten Gedanken', 'die inneren Zustände', die 'Talismane' waren, die ihn bei guter Laune erhielten, und das Eilferghasel an sie anzuknüpfen? Der unfreiwillig verlängerte Aufenhalt in der 'nicht zu erheizenden Stube' mochte ihm wie eine Haft im Hades vorkommen. Er war jetzt über die Wasserscheide des Mains und der Werra hinaus, in dem 'kimmerischen Thüringen', in 'den Gebirgen', hatte die lachenden Maingelände verlassen und konnte sich bei der 'Winterkälte', die durch Eilfer zu bekämpfen wohl auch der Gasthof zum Hirschen Gelegenheit bot, angesichts der nordischen Kriegsvölker wohl 'an der Nachtseite des Rheingaus' fühlen, zumal er es mit den Himmelsrichtungen in ähnlichen Fällen nicht ganz streng nahm[1]).

Und wenn in dem Eilferlied Hafis den Dichter bei Suleika vertritt und ihrer Liebe gegenüber kalt bleibt, entsprach nicht auch das halb und halb der Wirklichkeit? Bildete nicht Hafis nach der Trennung das Band der Liebenden und zugleich das Mittel der Beruhigung? Redeten nicht in dem seitdem angeknüpften Chiffernbriefwechsel die Verse des Hafis an Goethes Statt zu der sehnsüchtigen, fassungslosen Marianne: tröstend, teilnehmend, schmeichelnd zwar, aber vor allem abkühlend, zur Entsagung mahnend, wie es dem wunderbaren Verhältnis, das auch seine verborgenen Kämpfe und heimlichen Tränen, seine stille Tragik hatte, so ganz entsprach?

---

[1]) Auf eine Schachtel, die ihm Marianne mit Mirabellen gefüllt geschickt hatte und die er mit anderem Inhalt zurücksandte, die also von Frankfurt nach Thüringen, d. h. von Südwesten nach Nordosten gewandert war, dichtete er April 1819 die Verse:

Eine Schachtel Mirabellen
Kam von Süden zog nach Norden.

Der Versuch dies Ghasel für den Divan umzuarbeiten mißlang. Goethe trachtete, das persönliche Element zu tilgen: so fiel der gute Freund, der den Eilfer sich abspart, wie die auf Eilfer und Schenken eifersüchtige Suleika, und von dem hübschen Einfall, daß Hafis den Eilfer trinken solle, während Hatem für ihn zum Pfand in der Unterwelt bleibt, ist nur eine undeutliche Spur geblieben. Das Kostüm ist orientalischer: an Stelle des Hades tritt das persische Paradies, obwohl Goethe sonst im Divan doch auch Mars, Cupido, Aurora, Flora, Hesperus, Phöbus, Helios, Calderon und anderes Unorientalische erscheinen läßt. Das Gedicht bricht jetzt ohne rechte Steigerung ab. Offenbar befriedigte es Goethe selbst nicht und wurde deshalb vom Divan ausgeschlossen. Möglich auch, daß es ihm durch die lokalen Anspielungen immer noch zu westlich vorkam.

Das gegenwärtige Gedicht lehrt etwas verstehen, wovon im Divan öfters die Rede ist: die Verjüngung, die dem Dichter zuteil geworden ist. Von Hafis und dessen Wirkung singt er:

> So schlangs von dir sich fort mit ew'gen Gluthen
> Ein deutsches Herz von frischem zu ermuthen
> (Weimar. Ausg. Bd. 6, S. 40, 11. 12).

Er wirft die Frage auf:

> Wie aus dem Lebensplunder
> Erwarbst du diesen Zunder,
> Der Funken letzte Gluthen
> Von frischem zu ermuthen? (S. 95, 3—6).

Und die Antwort gibt das Proömium, welches er am Weihnachtsabend 1814 der ältesten Sammlung des Divan, dem chronologisch geordneten Deutschen Divan vorsetzte, das Ganze dadurch auf fünfzig Gedichte abrundend:

> Flüchte du, im reinen Osten
> Patriarchenluft zu kosten,
> Unter Lieben, Trinken, Singen
> Soll dich Chisers Quell verjüngen (S. 5, 4—6).

Keine sichtlichere Erfüllung und Bestätigung dieses Rates läßt sich denken als das Ghasel vom Eilfer. Von ihm gilt in Wahrheit, was dem ganzen Buch Suleika, was so manchem der übrigen Divangedichte als Motto voraufgehn könnte:

> Und noch einmal fühlet Goethe
> Frühlingshauch und Sommerbrand (S. 168, 11. 12.).

Wohl weist auch der Divan die Spuren des Alters, und man hat sie nur zu oft hervorgesucht, aber er bedeutet in Goethes Leben eine kaum zu begreifende Rückkehr der schöpferischen Kraft, eine neue Jugend. Die Fahrten in die Rhein- und Maingegenden 1814 und 1815 sind in ähnlichem Sinne epochemachend in seiner Entwicklung wie die italienische Reise. Sie sind seine zweite Hegire, der ersten von Karlsbad heimlich unternommenen vergleichbar, und kein Zufall, daß Goethe, als er ihre Früchte im Divan vereinte, dem Prolog, der zum Genusse einladet, jenes Wort als Titel gibt, daß er in dem schönen auf der Reise entstandenen Gedicht 'Alleben' (S. 26. 27) auf den Aufenthalt in Italien anspielt. Diese zweite Hegire führte ihn in die rheinische Heimat, die er nach siebzehn Jahren betrat und später nie wieder sah. Dem Antäus der antiken Sage gleich schöpft er aus der Berührung der mütterlichen Erde unüberwindliche Jugendfrische und Dichterkraft. Diese zweite Hegire führte ihn aber auch in die alte Welt des Ostens, wo die Wiege der europäischen Völker stand, in die orientalische Kultur und Dichtung, zu den Wurzeln der Religion und Poesie, zu den Ursprüngen der Menschheit, und sie erweckte das alte Jugendstudium der heiligen Bücher der Hebräer und Araber, das er — wie die Liebe zu Italien, die Verehrung des Altertums — nie in seinem Leben ganz aufgegeben hatte. So verschlingt sich wundersam, im Divan wie in vorliegendem Ghasel, für die Vorstellung des Dichters der Zug zum Orient und die Reise zum Rhein, die Wanderung zur Kindheit des Menschengeschlechtes und die Rückkehr zu den Stätten der eigenen Kindheit; eins wird im andern symbolisiert und der Leser muß immer beides als Hintergrund des Verständnisses bereit halten.

Mit jenen beiden Rheinreisen und ihrem Ergebnis, dem Divan, vollendet sich bei Goethe ein Umschwung in menschlicher wie künstlerischer Hinsicht: Stimmung, Stoff und Stil des Dichters ändern sich. Und für alles ist das vorliegende Gedicht ein typisches Beispiel.

Die Wendung war seit einigen Jahren vorbereitet, aber sie ist nun erst entschieden, wie ja auch die italienische Reise nur zur Reife bringt, was vorher gewachsen war, und hier wie dort findet kein plötzlicher Bruch statt, sondern eine natürliche Metamorphose. Die Epoche des einseitigen Klassi-

zismus ist jetzt zu Ende. Die Bilanz hatte Goethe gezogen einmal in der Gesamtausgabe seiner Werke (1806—1810); sodann durch den dreifachen Überblick, welchen er über den zurückgelegten Weg gab: im 1806 beendeten ersten Teil Faust, der großen Generalbeichte seiner Jugend und der erreichten Mannheit, in dem 1811—1814 veröffentlichten prosaischen Seitenstück dazu, den ersten drei Teilen von 'Dichtung und Wahrheit', in der Fortsetzung der Selbstbiographie, der italienischen Reise, deren Redaktion 1813 beginnt; endlich in den drei Rechenschaftsberichten über die Bildungselemente der abgelaufenen Periode, einerseits in den Denkmälern für seine Führer auf dem Pfade zu antiker Kunst: 'Benvenuto Cellini' (1796), 'Winkelmann und sein Jahrhundert' (1805), 'Philipp Hackert' (1811), anderseits in den theoretischen Auseinandersetzungen mit antiker, französischer und deutscher Kunsttheorie: den 'Propyläen' (1798—1800), 'Rameaus Neffe' (1805), den Aufsätzen in der Allgemeinen Literaturzeitung (1799 bis 1809), drittens in dem Abschluß seiner wichtigsten naturwissenschaftlichen Arbeiten.

Die Wasser der exklusiv antiken Kunsttheorie verlaufen sich: der Trimeter wird nicht mehr in neuen Werken angewendet, das Distichon als Maß der gnomischen Dichtung weicht den guten alten deutschen Reimpaaren ('Zahme Xenien' und Verwandtes), woneben noch der spanische trochäische Vierfüßler, der englische Blankvers erscheinen; es tritt der Reim wieder in seine Rechte, und in der Sprache, welche seit Italien vor mundartlichen Spuren ängstlich behütet war, tauchen wieder Frankfurter und Thüringer Klänge und altertümliche Formen auf.

Es ist, als erwachten alle Interessen der Jugend. Der alte Goethe nimmt die Ideen Herders, des Lehrers seiner Entwicklungsjahre, wieder auf, und von der hohen Warte unvergleichlicher Welt- und Kunstkenntnis redet er einer Weltliteratur das Wort. Wie einst, da er im Elsaß Volkslieder sammelte und nachbildete und als ein Jünger des großen Pfadfinders der Volkspoesie huldigte, Ossian, das Hohelied, morlackische und altarabische Volkslieder übersetzte, wetteifert er mit persischer, arabischer Lyrik, wendet er sich indischer, chinesischer, serbischer, griechischer Dichtung zu und versenkt sich, die Beschränkung auf einen alleinseligmachenden Stil verschmähend,

mit universellem Geiste liebevoll in Calderon, Byron, Scott, Dante.

Die Periode des in Italien erworbenen Kunstprinzips, das Nahe in die Ferne zu rücken, damit es als schön empfunden werde, die Periode der idealischen Masken ist vorüber. An die Stelle abstrakter Allegorien ('Paläophron und Neoterpe', 'Was wir bringen') tritt eine mehr realistische Symbolik; an die Stelle des starren Schematismus ('Natürliche Tochter') individuellere Darstellung. Entscheidend war die Wendung zum Geschichtlichen. Sie überwand das Dogma vom Stil, von der künstlerischen Selbstentäußerung. Jenseits der Grenze steht als lehrreichstes Beispiel die Beschreibung der dritten Schweizerreise (1797), diesseits die Schilderung des Rochusfestes, die innerhalb der Darstellung der Rheinfahrten von 1814, 1815 eine ähnliche Stelle einnimmt wie das 'Römische Karneval' in der 'Italienischen Reise'.

Zum Durchbruch haben dieser Entwicklung auch die politischen Ereignisse des Divanjahres 1814 verholfen. Mit dem Pariser Frieden war das Zeitalter der Revolution zur Ruhe gegangen, deren dämonische Gewalten Goethe so sehr gepeinigt hatten. Er atmete auf; er erwachte wie aus einer Betäubung; er fühlte sich nach dumpfem Schlaf der Gegenwart, der Welt, dem Leben wiedergeschenkt. Man sollte es kaum für möglich halten, daß derselbe Mensch, der jetzt in 'Lieb-, Lied- und Weines-Trunkenheit' das Ghasel auf den Eilfer sang, wenige Jahre zuvor die 'Pandora', die 'Wahlverwandtschaften' und jene furchtbaren Worte des Faust „Entbehren sollst du! sollst entbehren" gedichtet hatte, worin sich die bitterste Resignation so erschütternd äußert. Jetzt fühlte er sich wie von einem Banne erlöst und sprach das in 'Des Epimenides Erwachen' aus.

Er selbst natürlich ist Epimenides, woran man niemals hätte zweifeln dürfen, der „durch sonderbare Schickung eine ganze Lebensepoche verschlafen und dadurch die Erhöhung seiner geistigen Seherkraft gewonnen hat". Goethe hatte seine geistige Seherkraft früher in den 'Weissagungen des Bakis' bewiesen. Jetzt bekannte er als Epimenides:

Schön ists dem Höchsten sich vertraun.
Er lehrte mich das Gegenwärt'ge kennen;
Nun aber soll mein Blick entbrennen,
In fremde Zeiten auszuschaun.

Kann man den Grundzug seiner letzten Lebensjahre besser bezeichnen?

Historische und universelle Neigungen reichen sich darin die Hand. Was jene anlangt, so sei erinnert an die Verbindung mit den Boisserées, den Aposteln der altdeutschen und niederländischen Kunst, an das erneute, auf den Rheinreisen und später vielfach betätigte Interesse für die ältere heimische Malerei, Skulptur und Architektur, an die Zeitschrift 'Aus Kunst und Altertum', an die Beziehungen zum Freiherrn von Stein und den Brüdern Grimm, die wir Goethe-Jahrbuch IX, 34—47 von einer neuen Seite kennen gelernt haben.

Aber gewiß freilich: nicht Goethe allein, die ganze Nation 'schaute' hinfort 'in fremde Zeiten aus'. Hat doch damals die historische Schule auf allen Gebieten der Geisteswissenschaften ihren Siegeslauf begonnen. Insofern also ist Epimenides auch Deutschland. Das war eben das Große und Neue, daß Goethe jetzt wieder mit der deutschen Nation ging, mit dem Zeitgeist oder wie man das ausdrücken will. Wiederum nannte er sich jetzt mit Vorliebe Bakis: mit Weissagungen des Bakis mischte er 1821 in 'Kunst und Altertum' die zweite Abteilung der 'Zahmen Xenien'; Bakis war 'wieder auferstanden' (Hempel 2, 350. 352); als Bakis sandte er an Marianne den 18. November 1822 ein neckisches Gedicht, und hin und her flogen die Scherze über den erhabenen Propheten, über Goethes 'Hellblick und magnetische Schaukraft' (Creizenachs Ausgabe des Briefwechsels mit Marianne S. 170. 168. 143). Aber dieser 'auferstandene' Bakis redete nicht mehr in Distichen, sondern bekannte:

> Wir sind vielleicht zu antik gewesen;
> Nun wollen wir es moderner lesen.
> (Hempel 2, 350; * Weimar. Ausg. Bd. 3, S. 245;
> Jub.-Ausg. Bd. 4, S. 42. *)

„Und wir sind alle neugeboren." So hatte Goethe als Epimenides gerufen. Wer beobachtet, wie er kurz nachher, am 25. Juli 1814 von Weimar aufbricht, wer in den Tagebucheinzeichnungen sieht, wie er mit innerem Jubel über die Befreiung aus dem Druck gesellschaftlicher, amtlicher Verpflichtungen und politischer Aufregungen hinauszieht in die weite Gotteswelt, trunken förmlich von dem Glück, wieder

sich selbst zu leben, wie jetzt gleichsam unter einem verspäteten Frühlingsregen die Blüten seiner Lyrik aufsprießen, wie sich dasselbe Schauspiel im Mai 1815 wiederholt, wie dann die Liebe zu Marianne die Tiefen der Leidenschaft aufwühlt und der Leier des alten Dichters Töne entströmen, die an die Tage des 'Werther' und der 'Stella' und des 'Prometheus' mahnen, wer am Ghasel vom Eilfer bestätigt findet, was Zeitgenossen von jenen Monden berichten, daß jetzt auch der alte tolle Mutwillen, durch den einst Weimar von dem ankommenden Götterjüngling hingerissen wurde, wieder hervorbricht, der weiß, was jenes 'neugeboren' sagen will. Und er begreift auch den Sinn der Bilder, die der gereifte und der alte Goethe braucht, um die geistigen Metamorphosen des Menschen und seine eigenen zu erläutern, und mit denen diese Betrachtungen ausklingen mögen.

Schon 1797 in der 'Metamorphose der Pflanzen' hören wir:

Jede Pflanze verkündet dir nun die ew'gen Gesetze,
Jede Blume, sie spricht lauter und lauter mit dir.
Kriechend zaudre die Raupe, der Schmetterling eile geschäftig,
Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt.

(Hempel 2, 229; *Weim. Bd. 1, S. 292, Z. 65ff.; Jub.-Bd. 2, S. 249*.)

1811 in Dichtung und Wahrheit: „Die verschiedenen organischen Systeme, die den einen Menschen ausmachen, entspringen aus einander, folgen einander, verwandeln sich in einander, verdrängen einander, ja zehren einander auf, so daß von manchen Fähigkeiten, von manchen Kraftäußerungen nach einer gewissen Zeit kaum eine Spur mehr zu finden ist." (Hempel 20, 66; * Weim. Bd. 26, S. 110, Z. 20ff.; Jub.-Bd. 22, S. 81f., Z. 34ff. *.) „Unser ganzes Kunststück besteht darin, daß wir unsere Existenz aufgeben, um zu existieren. Das Tier ist von kurzer Existenz, beim Menschen wiederholen sich seine Zustände" (zu Riemer 24. Mai 1811, auch unter den 'Sprüchen in Prosa'). „Seine Poesien seien gleichsam Häutungen vorübergehender und vorübergegangener Zustände" (zu Riemer 23. Juni 1809).

Sie zerren an der Schlangenhaut,
Die jüngst ich abgelegt.
Und ist die nächste reif genung,

Abstreif' ich die sogleich,
Und wandle neu belebt und jung
Im frischen Götterreich.

(Ausg. l. Hand 4, 357; Hempel 2, 388; *Weim. Bd. 3, S. 348, Z. 1571ff.; Jub. Bd. 4, S. 10*.)

Mußt ums Vergangne dich nicht bekümmern.
Und wäre dir auch was verloren.
Mußt immer thun wie neu geboren.

(56, 107; Hempel 3, 207; *Weim. Bd. 5, 1. Abt., S. 107, Z. 340ff.; Jub. Bd. 4, S. 112*.)

Jene Metamorphose, der wir den Divan verdanken, empfand Goethe wohl auch bei den Versen des tiefsinnigsten seiner Gedichte:

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Als Symbol dafür darf das oben abgedruckte Ghasel gelten, und die Goethe-Gesellschaft wie alle Freunde des Dichters haben Grund genug, die glückliche Hand zu preisen, welche diese köstliche Urkunde für Goethes Entwicklung entdeckte und rettete, und der edeln Frau, die diesen Fund so rasch allgemeiner Kenntnis überlieferte, aufrichtig zu danken.

GOETHES WEST-ÖSTLICHER DIVAN IN BIOGRAPHISCHER UND ZEITGESCHICHTLICHER BELEUCHTUNG.

WEIMARER FESTVORTRAG 1896.

GOETHE-JAHRBUCH, XVII. Bd. (1896) S. 3—40.

I.

Goethe ist der Dichter des Erlebnisses. Kein moderner Künstler bedurfte, sollte man meinen, weniger als er fremder Muster, anreizender Beispiele und leitender Anstöße. Aber gleichwohl: kein Poet ist beständiger, mannigfacher, tiefer von außen angeregt und befruchtet worden als er.

Jedermann weiß, wie früh die Sehnsucht nach Italien in ihm geweckt ward, was dieses Land der Verheißung ihm, was seiner Dichtung das Studium der antiken und der Kunst der Renaissance gegeben hat. Dies ist das erste Reich, welches er in Tribut nahm für seinen poetischen Haushalt.

In seine Jünglingszeit zurück reicht auch seine hingebende Beschäftigung mit der Natur. Sein naturwissenschaftlicher Trieb durchdringt sein ganzes Leben, nicht als Liebhaberei der Mußestunden die poetische Produktion begleitend, sondern mit ihr untrennbar verwachsen. Goethes Dichtung und Goethes Naturforschung streben nach einem Ziel. Sein poetisches Lebenswerk, der Faust, zieht ebenso die Summe seiner menschlich-sittlichen Erkenntnis wie seiner Gedanken über Wesen und Gesetz der Natur und über das Verhältnis des Menschen zu ihr. Hier haben wir die zweite Sphäre, aus der Goethes Kunst ihre Nahrung holt.

Als dritte bildende Macht in der künstlerischen Entwicklung Goethes darf der Orient gelten.

An der Bibel hatte er lesen gelernt. Neben Luthers Verdeutschung, deren kernhafte Volkstümlichkeit unverlierbar

sich ihm eingeprägt hatte und, wie die Kenner der Goethischen Dichtung im einzelnen lehrreich dargelegt haben, seinen poetischen Ausdruck oft genug bis zu wörtlichem Anklang bestimmen sollte, hatte er durch halb spielende, halb ernsthafte hebräische Sprachstudien das Original des alten Testaments sich nahe zu bringen gesucht. Die rührende Geschichte von Joseph gedachte er in einer prosaischen epischen Dichtung zu gestalten. Klopstocks, Miltons, Geßners biblische Poesie verstärkten den Eindruck, den das Leben der Patriarchen in seiner Größe und Einfalt auf ihn machte. Mit der ganzen Frische, der klammernden Aufnahmefähigkeit, der zähen Treue erster Jugend, die bei späteren Eindrücken niemals wiederkehren, hatte er die vielgestaltige Fülle dieser altsemitischen Welt in sich eingesaugt.

Nach der Rückkehr von Leipzig steigerte sich im theosophisch-mystischen Verkehr mit Fräulein von Klettenberg die Empfänglichkeit für den Tiefsinn der hebräischen Propheten. Und in Straßburg, wo ihm Herder, den Klassizismus überwindend, die Augen öffnete über die ursprüngliche Poesie aller Zeiten und Völker, wo ihm Homer, Shakespeare, das Volkslied in neuem Licht erscheinen, begann er auch den poetischen Gehalt des alten Testaments mit historischem Sinn ganz und neu zu begreifen. Die ostpreußischen Pfadfinder, Hamann und Herder, entdeckten ihm an Genesis und Psalmen ewig-menschliche und doch zeitlich individuelle Urpoesie.

Die sibyllinisch orakelnde Schrift über die Bundestafeln, die Übersetzung des Hohenlieds, das er mit seinem Meister auffaßte als „die herrlichste Sammlung von Liebesliedern, die Gott erschaffen hat", fünfzehn Parabeln, die im Geist Salomonischer Gnomik mit Lessingschem Lakonismus zu reden trachteten, waren die Frucht dieser neuen Anschauungen.

Fortan ist orientalische Dichtung und Weisheit niemals mehr aus Goethes Gesichtskreis entschwunden.

Neben der hebräischen Urzeit öffnete sich ihm die arabische, zeigte sich ihm das ungeheure Schauspiel, wie sich aus ihr eine neue welterobernde und weltbildende Macht losringt: die Religion und Kultur des Islam. Als Goethe den 'Prometheus' begann, einen 'Cäsar' plante, trug er sich mit einem Drama 'Mahomet' und las dazu eifrig den Koran. Antiker

und semitischer Titanismus stritt in seiner Phantasie um die Herrschaft, und die auf Adlersfittichen vorwärts drängende Allegorie 'An Schwager Kronos' vereinigt in ihrem Ausgang den griechischen Orkus und Gestalten aus der Unterwelt des Propheten Jesaia (14, 9)*) zu einem grandiosen Bilde.

Den in Weimar auf höherer Stufe zur Klarheit Strebenden führte der Wegweiser seiner Sturm- und Drangzeit zum zweitenmale in die riesigen Hallen des Orients: in die persische, arabische, hebräische Spruch- und Liebesdichtung. Die Nachbildungen im Tiefurter Journal zeigen, wie diese Interessen auch den nächsten Kreis der Mitstrebenden ergriffen. Damals übersetzte Goethe eines der ältesten herrlichen vor-islamischen arabischen Gedichte, das erste sogenannte Muallaqa[1]).

Nach der Rückkehr aus Italien wies Herder den in neuem Stil Gefestigten auf die eben entdeckte indische Kunstdichtung hin, von der Goethe bis dahin nur aus einigen Märchen eine Vorstellung besaß. Er gewann ihm Teilnahme ab für das von Forster übersetzte Drama Kalidâsas 'Sakuntala', für seine eigenen Distichenreproduktionen morgenländischer Lehr- und Liebespoesie, für die Perser Saadi und Hafis. Aus einer indischen Erzählung erwuchs zu jener Zeit 'Der Gott und die Bajadere'. Damals frischte Goethe die lange unterbrochene Fortführung seiner poetischen Generalbeichte, des 'Faust', durch Luft aus dem Orient an: aus dem erhabenen Eingang des Buches Hiob nahm er das großartige Motiv der Wette für das Vorspiel im Himmel; nach Szenen indischer Dramen bildete er das Vorspiel auf dem Theater.

Die mit Schiller gepflogenen ewig denkwürdigen Verhandlungen über das Wesen des Epos lenken dann Goethes Blicke wiederum auf die fünf Bücher Mose: als echter Schüler Herders studiert er ihren epischen Charakter und wagt sich an die Bibelkritik mit einer Untersuchung über den Zug Israels in der Wüste.

In den Jahren der Vereinsamung und des Schmerzes nach dem Tod des großen Freundes, da Deutschland am Boden lag und Goethe bitter Entsagung predigte, trat zum

*) Vgl. den Exkurs am Schluß dieses Vortrags, unten S. 324ff.

[1]) Zuerst erkannt und veröffentlicht von mir in der Weimar Ausgabe 6, 460ff.

erstenmal die persische Dichtung lebendiger und deutlicher in seinen Gesichtskreis: Dschamis Liebesroman 'Medschnun und Leila' schien ihm das Musterbild einer grenzenlosen Liebe darzustellen. Auch die Geschichte von der Liebe des Jussuph, des biblischen Joseph, zur jugendlichen Frau Suleicha, von der Liebe Salomos zur Königin von Saba entzückte ihn: beides waren altvertraute biblische Stoffe, die ihn nun in persischer Umgestaltung und Durchsonnung neu ergriffen. Und am Vorabend der großen vaterländischen Befreiungsstunde, kurz vor dem Entscheidungsschlag gegen Napoleon, im Oktober 1813, vertiefte er sich, innerer Aufregung das Gleichgewicht zu halten, in das entlegenste Gebiet ostasiatischer Kultur: er trieb Sinica und las die Reisebeschreibung des Venetianers Marco Polo, der im 13. Jahrhundert China und Indien durchzogen und die erste authentische Kunde vom fernsten Osten dem staunenden Abendlande vermittelt hatte.

Die bedeutsamste Wendung aber brachte das Jahr 1814. Damals rückte an Goethe zufällig ein ihm schon früher flüchtig aus einzelnen Proben bekannter orientalischer Dichter ganz nahe heran und riß ihn hin wie einst in den Tagen der Jugend Shakespeare, Ossian, Homer, Rousseau, in der Zeit der Mannheit die römischen Elegiker. Es war der persische Dichter des 14. Jahrhunderts: Mohamed Schemseddin Hafis aus Schiras.

Des Hafis Dichtungen oder, um den technischen Ausdruck der arabisch-persischen Poeten anzuwenden, der so viel als 'Versammlung' bedeutet: sein Divan (d. h. die Sammlung seiner Gedichte) wurde Goethe in der ungelenken, vielfach dunkeln und durch Mißverständnisse entstellten Übersetzung des Wiener Orientalisten Joseph von Hammer zugänglich. Aber es leuchtete ihm doch daraus der Duft und die Glut des zauberhaften Ostens entgegen, ein Hauch der Ewigkeit und Größe persischer Wüsten und Steppen, über die sich der strahlende Sternenhimmel einer heißen Zone spannt. Und vor allem: zum erstenmal schlug hier die Dichtung eines großen Lyrikers des Orients im Zusammenhang an sein Herz. Es waren Töne aus dem Gemüt einer verwandten, stark ausgeprägten Individualität: eines lebensfrohen, welt- und menschenkundigen, trink- und liebeseligen, witzigen, aber

auch mystischen, in tiefsinniger Symbolik schwelgenden Dichters. Jetzt zum erstenmal hielt ihn der nicht-semitische, der arische, der stammverwandte Teil des Orients länger fest. Denn die indische Dichtung, mochte sie ihn auf Augenblicke noch so sehr angezogen haben, stieß ihn immer wieder ab durch die grenzenlose Formlosigkeit, die groteske Ungeheuerlichkeit ihrer Phantasie.

Die ganze alte Liebe für die morgenländische Kultur, die seit frühester Jugend in ihm still geglüht, bisher aber nur dann und wann aus seiner Dichtung hervorgeleuchtet hatte, entflammte jetzt der stammverwandte orientalische Poet zu lange dauerndem Brande. Das Lichtlein Hammerscher Übersetzungsmühsal entzündete die prächtige Fackel einer neuen Lyrik, die mit Hafis wetteiferte wie die römischen Elegien mit Ovid und Properz gewetteifert hatten. Es geschah mit der Plötzlichkeit einer ausbrechenden Naturgewalt, mit dem Ungestüm einer Explosion, durch die lange gesammelter Zündstoff reißend emporlodert.

Der Divan ist das große Denkmal in Goethes orientalischer Provinz, wie 'Prometheus', 'Iphigenie', 'Helena' die Marksteine seiner in drei Staffeln emporsteigenden antiken Eroberungen, wie der 'Faust' das ragende Siegeszeichen seiner naturwissenschaftlichen Lebensarbeit.

Goethes Divan erfreut sich weder gleich starker noch gleich dauernder und breiter Wirkung wie jene eben genannten Schöpfungen. Der Gegenwart ist er im ganzen recht fremd geworden. Man pflegt ihn für ein künstliches Produkt des alternden Dichters zu halten, an dem mehr Spiel und Willkür als natürlicher Drang der Seele Anteil habe. Man bemerkt in ihm mehr Erfindung und Reflexion als echtes Erlebnis und wahres Gefühl, mehr gedankenschwere Weisheit als poetische Gestalt und Leidenschaft. Vielen erscheint er wohl gar wie eine etwas frostige, verschnörkelte Kostümdichtung, einer phantastischen Laune entsprungen, greisenhafter Vorliebe für eine exotische Maske, die der erlahmenden Phantasie als Stab und Krücke dienen soll und die dann der Dichter doch nach Belieben und Bequemlichkeit öfter illusionswidrig fortwirft, um in seiner wahren Figur frei und unbeengt auszuschreiten. Selbst Kenner und Verehrer des Werks urteilen in der Regel nicht viel günstiger. Und doch beruht diese Ansicht auf einem Sehfehler.

Gewiß, der Divan ist eine Dichtung, die den Typus des Alters zur Schau trägt: er wandelt in gedankenvoller Beleuchtung, in symbolischem verallgemeinerndem Denken. Und er verleugnet in der Form der Darstellung wie des rein sprachlichen Ausdrucks nicht die Schwächen des Alters: er enthält stilistische und grammatische Sonderbarkeiten, gemachte Wortbildungen, gravitätische Wendungen, seltsame Wortspiele, selbst Dunkelheiten und schlechthin Unverständliches. Goethe hat es nicht immer vermocht, den verarbeiteten fremdartigen Stoff der orientalischen Quellen in reine Poesie zu verwandeln: zuweilen bietet er uns Schlacke statt Gold. Das Werk zeigt manchmal bereits die Weitsichtigkeit greisenhafter Augen und die umständliche Manier der Nestorjahre.

Dem Unvorbereiteten, der lediglich naiv genießen will, wird sich manch entstellende Wolke vor diese wunderbare Schöpfung legen, und sie wird immer nur in Fragmenten auf ihn Eindruck machen. Ja selbst wer gelernt hat, von Goethes Dichten für sich Höheres zu erwarten als augenblickliches Lustgefühl, wer darin ein Urbild großer und gesunder Menschlichkeit, die glücklichste Entfaltung der Blüte modernen Lebens und moderner Kunst aufzufinden weiß, wird hier vielfach ratlos oder erkältet bleiben.

Die Frau, deren Herzblut in diesem Werke mitpulsiert, hat über Goethes biographische Beschreibung jener Zeit das schöne Wort gesagt: „Sie gleicht einem Liede, wozu nur einige die Melodie kennen, für die meisten bleibt es ungesungen." Auch der Divan öffnet seine geheimsten Wunder nur dem, der die rechte Melodie kennt, in der er zuerst erklang. Ich will versuchen, sie Ihnen zu singen.

II.

Goethes Divan wurzelt ganz und gar in der Zeit und Gegenwart, in der Person seines Dichters. Warum zündete der Sang des Poeten aus Schiras gerade im Jahr 1814 in solchem Maße? Warum weckte er plötzlich gerade damals in Goethe lang versiegte lyrische Kraft, die zwei Jahre hindurch wie ein Springquell hervorsprudelte? Die Antwort führt auf ganz individuelle, biographische, zugleich aber auch auf ganz allgemeine, zeitgeschichtliche Gründe.

Ungefähr seit dem Tode Schillers machte Goethes innere Existenz eine große Wendung[1]). Die Epoche des einseitigen exklusiven Klassizismus, der das absolute Kunstideal, den einzig erlaubten Stil im Altertum und zwar in dem Altertum, wie es Winckelmann formulierte, suchte und fand, naht ihrem Ende. Auch Goethe zahlte dem mächtig emporstrebenden universalen, romantischen, geschichtlichen Geist der Zeit seinen Zoll.

Keiner von allen Impulsen der damals aufsteigenden Weltbewegung hat vielleicht größere Folgen gehabt als der Drang nach einer zurückliegenden höheren Einheit der menschlichen Natur. Hatten Rousseau und seine Schüler den ursprünglichen Zustand der Menschheit aus der Idee heraus sich konstruiert, so strebte seit dem Ende des 18. Jahrhunderts eine große, internationale Gemeinde von Anregern, Gesinnungsgenossen und Schülern Herders danach, jenes primitive Menschliche historisch direkt nachzuweisen oder durch geschichtliche Rekonstruktion zu erschließen.

Die ursprüngliche Poesie hatte die Generation, welche 1770 jung war, in der sogenannten Natur- oder Volkspoesie entdeckt, deren Wesen an Homer, an altenglischen Balladen, am Pseudo-Ossian, am deutschen Volksliede, an den Gesängen der wilden und unkultivierten Völker studiert wurde. Ferne, zumal exotische Welten mit niedrer Kultur, die seit dem Ende des Jahrhunderts besonders deutlich in den Gesichtskreis Europas traten, schienen die verlorenen Ideen des Naturzustandes zu verwirklichen.

Genau hundert Jahre vor Goethes Divan hatte Daniel Defoe die Urgeschichte der menschlichen Kultur an den Schicksalen eines schottischen Matrosen, der auf eine unbewohnte Insel im südamerikanischen Stillen Ozean geraten war, zu der unsterblichen moralphilosophischen Erzählung vom Robinson gestaltet. Rousseau, dem Bewunderer dieses Buchs, nachschreitend, hatte Bernardin de St. Pierre bald auf westindischen oder afrikanischen Inseln, bald in den Steppen Westasiens die Patriarchenzeit nachgeträumt und wieder ins Leben rufen wollen. Seine 'Études de la nature'

---

[1]) Vgl. zum folgenden meine Ausführungen im Goethe-Jahrbuch XI, S. 14ff. (oben S. 276ff).

lieferten Reisebeschreibungen voll tief religiösen Anbetungsgefühls und verkündigten gleich Goethe: Gottes ist der Orient, Gottes ist der Occident. Zur Zeit, da Goethe seinen Werther umarbeitete, hatte St. Pierre Paul et Virginie geschaffen: eine unsterbliche erotische Robinsonade, geboren aus elegischer Sehnsucht nach den Kindheitszuständen der Menschheit, aber auch aus lebendiger Anschauung der Tropenwelt und aller Zauber eines südlichen Eilands. Und an der Schwelle des neuen Jahrhunderts durchdrang Chateaubriand die Tendenz des großen Jean Jacques, Ossiansche Stimmung und den Charaktertypus des jungen Werther mit den politisch-religiösen Elementen seiner Emigrantenrolle: daraus entstehen die weltberühmten beiden Liebesgeschichten Atala und René, die in den unendlichen Prärien und Urwäldern von Louisiana ihren Schauplatz haben. Bald nachher lokalisiert der Exilierte sein Ideal in dem arabischen Zeitalter Spaniens: nach den Tempeln Griechenlands schien ihm die Alhambra des Anschauens wert, und der Untergang der maurischen Könige von Granada gab ihm den Stoff zu seiner Novelle 'Der letzte der Abenceragen'.

So trat an die Stelle eines erträumten Utopien, an die Stelle der Ossianischen Nebelwelt, an die Stelle der sentimentalisch angeschauten Region der Naturvölker Afrikas und Amerikas für das poetisch-moralische Bedürfnis der Orient. Und das zu einer Zeit, wo in Frankreich der große Orientalist Silvestre de Sacy die englischen Leistungen eines Jones, die deutschen eines Eichhorn und Reiske überholend, den Grund legte für die wissenschaftliche Erkenntnis des arabischen und persischen Altertums.

Chateaubriand hatte seine beiden romantisch-exotischen Idyllen seinem großem Werk 'Genius des Christentums' eingefügt. Religiösen und christlichen Absichten folgt ebenso der englische Romantiker Southey, der etwa gleichzeitig arabische Sitte, arabischen Glauben und die Pracht der morgenländischen Natur abbildet. Der Gegensatz des Ideals zu den Verhältnissen der modernen Kultur treibt auch Lord Byron, den genialen modernen Apostel der sittlich-poetischen Revolution dazu, die bunte, an Schrecken und an Zaubern reiche Welt des mittelalterlichen und modernen europäischen, türkisch-griechischen Ostens, auf deren Schauplatz er selbst

mit weltschmerzlichem Titanismus geflüchtet war, zum romantisch aufgefaßten Hintergrund subjektivster, satirisch-epischer Dichtungen zu nehmen.

Die deutsche Romantik in ihrer Auflehnung gegen den Klassizismus fand in den alten Überlieferungen des Orients was sie brauchte und suchte. Rousseaus Naturevangelium und Herders universelle Lehre von der primitiven Poesie leben und wirken verbunden in einer gewissen Metamorphose fort. Aus dem orientalischen Märchen, wie es die Franzosen, Wieland, wie es noch Klinger in seinen philosophischen Romanen als bloßes Kostüm benutzten, wächst nun eine andächtige Vertiefung in die Wunder des Ostens um ihrer selbst, um ihres menschlichen und poetischen Wertes willen. Zwar der junge Tieck umkleidet in seiner sentimentalen Idylle 'Almansur' Rousseauische und Wertherische Natursehnsucht noch ziemlich äußerlich mit orientalischen Hüllen, und auch in seiner Faustiade 'Abdallah' haben die Farben und der magische Apparat, die aus des Olearius Beschreibung seiner persischen Reise und aus 'Tausend und Eine Nacht' entlehnt sind, noch keine tiefe und selbständige Bedeutung. Aber schon verkündete Friedrich Schlegel im 'Athenäum' (1800; 3, 103): „im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen"; schon brachte Tiecks 'Poetisches Journal', das an der romantischen Neugestaltung der Poesie und Kunst mitzuarbeiten sich als Ziel setzte, aus der Feder eines Mitstrebenden einen Aufsatz über die altindischen mythologischen Dichtungen, die 'Morgenträume unsres Geschlechts' und die Schlegelsche 'Europa' die Übersetzung eines Bruchstücks aus Firdusis Heldenbuch. Novalis träumte in seinen den Katholizismus symbolisierenden und mit mystischer Poesie umspinnenden Hymnen an die Nacht, daß des Morgenlands ahndende blütenreiche Weisheit zuerst der neuen, der christlichen Zeit Beginn erkannt, zuerst dem Königskind in der Krippe mit Glanz und Duft gehuldigt habe. Der Deutschland und Dänemark gemeinsame Oehlenschläger schuf aus einer der schönsten Szenen von 'Tausend und Eine Nacht' sein dramatisches Märchen 'Aladdin', eine halb ironische Allegorie eigener Lebensverhältnisse. Und schon lehrte der dichtende Philosoph Schelling, daß die Philosophie, so wie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren

sei, nach ihrer Vollendung durch das Mittelglied einer neuen Mythologie wieder in den allgemeinen Ozean der Poesie zurückfließen müsse, daß das Christentum im letzten Grund aus dem orientalischen Geiste stamme, der die indische Religion geschaffen und den ganzen Orient durchdrungen habe. Der Orient ward eine Art Zauberwort. Er erschien als der alte Ursitz des nun proklamierten magischen Idealismus. Hier glaubten dessen Jünger die echte Lebensfülle, die wahre und ganze Menschennatur, die lautere Religion zu finden.

Jetzt ward von dem Drange der Epoche nach den Urquellen europäischer Sprache, Religion und Sitte auch die eigentliche Wissenschaft erfaßt und förderte ihn ihrerseits. Das philosophisch-ästhetische Problem verwandelte sich ihr in ein historisch-genetisches: an Stelle eines allerorten zu findenden allgemeinen Naturzustandes der Menschheit bemühte sie sich, einen bestimmten geschichtlich, d. h. national und zeitlich begrenzten Grundzustand zu entdecken, aus dem die spätere Vielheit, Mannigfaltigkeit und Verfeinerung der Kultur hervorgegangen sei. Die Gelehrten Englands, Frankreichs und Deutschlands verwandelten sich in jene 'Lehrlinge zu Sais', von denen des Novalis lyrischer Roman geschwärmt hatte: in Reisende, die den Spuren des einstigen Urvolks und den Resten der Ursprachen nachgehen. Seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte das Bekanntwerden der Sanskritsprache die Einsicht geweckt, daß die großen Kulturvölker Europas mit den Persern und Indern von einer Mutter abstammen. Ihre gemeinsame Urheimat glaubte man im Osten, in Hochasien suchen zu müssen. Das Arabische und Hebräische war freilich, wie die wissenschaftliche Forschung immer deutlicher zeigte, von diesem Familienzusammenhang auszuschließen. Aber es dauerte lange, bis diese neue Erkenntnis sich zur Klarheit und Sicherheit und zu allgemeiner Anerkennung durchrang. Noch 1806 verglich einer der gelehrtesten damaligen Linguisten, Johann Christoph Adelung, in seinem 'Mithridates' indische und semitische Worte als urverwandt, von dem genealogischen Zusammenhang der beiden Sprachen überzeugt. Erst Friedrich Schlegels Abhandlung 'Über die Sprache und Weisheit der Indier' zerstörte zwei Jahre nachher mit Entschiedenheit den Jahrhunderte alten Irrtum, das Hebräische

für die ältere Schwester oder die Mutter der europäischen Idiome zu halten, und erst Franz Bopps 'Konjugationssystem', das während der Entstehung des Goethischen Divans erschien, legte den sichern Grund, auf dem die vergleichende wissenschaftliche Erforschung der arischen oder indogermanischen Sprachen in strenger Abgrenzung ihres Reviers gegen die — nicht verwandten — semitischen Sprachen sich entwickelt hat.

Es schien, als ob im Kreise der jüngeren deutschen Romantik jener Wunsch Schellings und Friedrich Schlegels, aus dem Orient die neue Mythologie zu holen, in anderer Weise verwirklicht werden sollte. Die Heidelberger Trias Daub, Creuzer, Görres, beflügelt von den jugendfröhlichen, geistesverwandten Genossen Arnim und Brentano vertiefte sich mit schöpferischer Phantasie, aber von einer kritischen Sonderung der einzelnen Nationen und Epochen weit entfernt, in die Religion des Morgenlandes. Die 'Studien', die 'Symbolik und Mythologie der alten Völker', die 'Mythengeschichte der asiatischen Welt' streuten unsterbliche Keime: wie Friedrich Schlegel der vergleichenden Sprachwissenschaft die Richtung wies, so haben sie für die vergleichende Religionswissenschaft zuerst Stimmung gemacht.

Sie wollten den Kern der alten Religionen, die reine monotheistische Urreligion unter den Symbolen des Kultus und den Erzählungen des Mythos entdecken und fanden sie im Osten, in den uralten Traditionen Asiens, in den Gegenden, da das Paradies, die Heimat des Menschengeschlechts gelegen haben soll, von denen die Sonne kommt. Die großen Religionsstifter sind ihnen Propheten der Völker, nach dem Plane Gottes berufen, die Menschheit stufenweise zu erheben und zu läutern.

Als Goethe den persischen Dichter zum Führer erkor, tauchte auch er in das weite Gewässer dieser europäischen Strömung. Und wenn er nun mit der romantischen in- und ausländischen Jugend Europas nach Osten strebte, nach dem Zeitalter und dem Schauplatz der Jugend des Menschengeschlechts, so folgte er Impulsen, die in seiner Frühzeit ihn selbst schon getroffen hatten, die durch ihn selbst verstärkt und auf die allgemeine Weltbildung unverlierbar hinübergeleitet waren.

Aus Hamann-Herderischem, aus Goethischem Jugendgeist ist dieser romantische Kultus des Orients geboren. Weder Chateaubriand noch Lord Byron noch Schelling noch die deutschen Romantiker wären denkbar, ohne daß sie der Atem Goethischer Geniedichtung angeweht hätte. Es war eine selbstentfesselte Welle, die nach Jahrzehnten mit gesteigerter Kraft zurückkehrend, den alten Dichter fortriß. Luft aus der eigenen weit zurückliegenden Jugendzeit, geschöpft von der damaligen Jugend, machte ihn an seiner eigenen Vergangenheit wieder jung, führte ihn zurück zu den Tendenzen einer längst überwundenen Epoche, bereitete seine poetische Wiedergeburt.

Am Weihnachtsabend des Jahres 1814 setzte Goethe dem ältesten Kern seines orientalischen Liederzyklus, dem im wesentlichen chronologisch geordneten 'Deutschen Divan', dem die Einteilung in Bücher noch fehlte, den Prolog 'Hegire' d. h. Hedschra vor: er redet deutlich von Sinn und Absicht des Ganzen. Im Zeitalter der Revolution, da Throne und Reiche stürzen und die abendländische Welt in Stücke fällt, soll die Flucht zum reinen Osten, soll 'Paradieses Luft und Kiusers Quell'[1]) Heilung und Erneuerung bringen: ursprüngliche Tiefe des Menschengeschlechts, gottempfangene Himmelslehre in irdischer Sprache, Weite des Glaubens, Enge des Gedankens, lebendiges gesprochnes Wort, einfaches Hirten- und Karawanendasein — das sind die Mächte, die Genesung und Verjüngung bringen, die den Dichter an sich locken. Ist's nicht, als gehorchte Goethe, indem er so spricht, wieder dem Lehrer seiner Sturmzeit, dem Magus aus Norden, Hamann? Dieser hatte 1762 in seiner kabbalistischen 'Aesthetica in nuce' gerufen: „Wodurch sollen wir die ausgestorbene Sprache der Natur von den Toten wieder auferwecken? — — Durch Wallfahrten nach dem glücklichen Arabien, durch Kreuzzüge nach den Morgenländern, und durch die Wiederherstellung ihrer Magie" (Schriften 2, 293).

Von einer zweiten Hegire Goethes gibt sein Divan Kunde. Die erste hatte ihn leiblich nach Italien und geistig in das Reich der antiken Kunst und Dichtung geführt. Diese zweite Hegire brachte ihn körperlich in die Heimat, an den Rhein, und geistig in den Orient.

---

[1]) Dafür später: Patriarchenluft — Chisers Quell.

Die poetische Einheit des Divanzyklus beruht auf der Vorstellung einer Reise zum Orient und durch den Orient. Wiederholt hat Goethe selbst zur Erklärung das hervorgehoben. Der Dichter gibt sich die Rolle eines die östlichen Länder ihrer ganzen Ausdehnung nach durchziehenden Handelsherrn. Nur hierdurch ist der bunte Wechsel des Schauplatzes, die Fülle der verschiedenen geographischen Namen von Venedig bis Indostan, die Mischung der Kulturbegriffe motiviert, die im Divan erscheinen. Goethe stellt sich im geistigen Sinn auf den Standpunkt der älteren großen abendländischen Entdecker und Reisenden, die seit dem 13. Jahrhundert den geheimnisvollen Osten Europa erschlossen. Er betrachtet sich als einen Nachfolger gleichsam der Marco Polo, Della Valle, Olearius, Chardin. Allerdings hat er diese poetische Einkleidung nicht ganz streng durchgeführt und fällt öfter aus seiner Rolle, wie er denn seit seiner Rückkehr aus Italien es leider mit der Wahrung der poetischen Illusion immer leichter nahm.

Die dichterische Darstellung dieser figürlichen Orientreise vollzog sich nun aber auf zwei wirklichen Reisen im Sommer und Herbst der Jahre 1814 und 1815. Ihr nächster Zweck hatte der bildenden Kunst gegolten. Die Reste altdeutscher, nationaler Malerei und Baukunst, die sich in dem alten Kulturland des Rhein- und Maingebiets erhalten hatten und die eben damals ein erwachender pietätvoller Sinn anfing zu schützen, zu restaurieren, zu sammeln, wollte Goethe mit eigenen Augen sehen.

In dem Kreise der beiden Kölner Kaufmannssöhne Sulpiz und Melchior Boisserée und ihres Freundes Bertram hatte sich seit kurzem ein neues Kraftzentrum der deutschen Kunststudien entfaltet, ganz verschieden von dem älteren in Weimar, dessen Seele Goethe war, ja ihm geradezu entgegengesetzt durch die Abkehr vom Klassizismus, durch die Hinneigung zur Romantik, zum Mittelalter, zur germanischen Kunst, zum Historischen. Zwischen dem rheinischen und dem Weimarischen Kunstkreis hatte es notgedrungen zu einer Auseinandersetzung kommen müssen. Der zähen, unermüdlich werbenden Begeisterung Sulpiz Boisserées war eine freundschaftliche Annäherung an den kühl und mißtrauisch abwehrenden Olympier geglückt. Sein anfänglicher

heftiger Widerstand gegen diesen Sendboten der neudeutsch-religios-patriotischen Malerei schmolz vor dessen idealem, künstlerischem Wollen, vor der lauteren Persönlichkeit, der es immer nur um die Sache zu tun war. Was seit den Straßburger und Frankfurter Tagen allmählich eingeschlummert war, wachte in Goethes Seele wieder auf: der junge Student und Doktor hatte für Erwins von Steinbach Werk geschwärmt und die ursprünglichen Risse des Straßburger Münsters nachgezeichnet; jetzt erwärmt sich der alte Geheimerat Exzellenz für Boisserées Plan der Vollendung des Kölner Doms und knüpft die abgerissenen Fäden der Sturm- und Drangzeit wieder an.

Nach dem Pariser Frieden schien Goethe die Zeit reif, die Sammlungen des Freundes in Heidelberg sowie die anderer Liebhaber in den Rheinlanden selbst zu prüfen. Er stand am Abschluß einer Lebensepoche und fühlte das. Er hatte den Druck des dritten Bands seiner Selbstbiographie vollendet. Er hatte im 'Erwachen des Epimenides' Deutschlands Befreiung und seine eigene innere Metamorphose dargestellt. Neues Lebensgefühl drang überflutend auf ihn ein.

Aus den Gedankenkreisen des exklusiven Klassizismus zogen ihn diese Rheinfahrten hinaus. Er nahm nun Teil an den weitausschauenden nationalen Bestrebungen, die Altertümer des Rheingebiets zu beschreiben, zu erhalten, zu vereinigen, zu erläutern. Die Rückkehr zu den Stätten der Kindheit und Jugend, die er nach siebzehn Jahren wiedersah, zu alten Freunden und Genossen stellte ihn wieder hinein in die längst verlassene helle fröhliche Welt, in der er herangewachsen, in der er zum Dichter geworden war. Und über dem Zug nach der geliebten fränkischen Heimat, über der Wanderung durch ihre nationalen Altertümer, über allen seinen Wegen am Rhein, Main und Neckar während der beiden glücklichen Jahre leuchtete das verklärende Licht der Jugenderinnerungen und die Sonne der Poesie des neugefundenen Freundes, Hafis.

Friedrich Schlegel hatte am 13. September 1802 aus Paris geschrieben: „Ich überzeuge mich immer mehr, daß der Norden und der Orient die guten Elemente der Erde sind." Aus einer verwandten Stimmung ist der Divan geboren. Eines seiner ältesten Gedichte, das erste des zweiten

Buchs, gibt in einem Dialog zwischen dem abendländischen Dichter und seinem persischen Vorbild die Erklärung des Beinamens Hafis, unter dem Mohamed Schemseddin allgemein bekannt ist. Er bedeutet 'Korankenner'. Darauf gründet der Schluß des Gedichts die Gewißheit der Ebenbürtigkeit: „Und so gleich ich dir vollkommen Der ich unsrer heilgen Bücher Herrlich Bild an mich genommen Wie auf jenes Tuch der Tücher Sich des Herren Bildniss drückte." Von dem Schweißtuch der heiligen Veronica mit dem Christusbild, seinen bildlichen Darstellungen und seinen Legenden ist zwischen Boisserée und Goethe im Briefwechsel der Jahre 1814—1816 öfter die Rede; Boisserée schickte nach Weimar eine Durchzeichnung des in seinem Besitz befindlichen prachtvollen Bildes Meister Wilhelms von Köln (jetzt in der Münchener Alten Pinakothek), nach der dann ein Abdruck für das erste Heft von Goethes Zeitschrift 'Über Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden' hergestellt wurde. Gewiß hat Boisserée schon bei seinem ersten Besuch in Weimar 1811 Goethe eine Kopie dieses Kleinods vorgelegt, oder doch wenigstens davon gesprochen. Jedesfalls bringt das Divangedicht den mannigfaltigen Hintergrund, auf dem diese neue orientalische Lyrik sich entfaltete, wahrhaft symbolisch zum Ausdruck: Teilnahme für die christlich-germanische Kunst, religiöses Gefühl und liebevolle Versenkung in den fernen Osten sind hier vereinigt; es scheint wirklich aus dem Norden und dem Orient alles Heil zu kommen. Aber durch alles dies klingt das individuelle Seelenleben des Dichters und die literarische Anregung des persischen Musters vernehmlich durch: christlich-germanische und mystisch-orientalisierende Stimmung des Zeitalters schlingen sich wundersam ineinander.

Bekanntlich hat Goethe, als ihm in späteren Jahren des jungen Näke unreifes und leichtgläubiges Buch über eine reliquienlüsterne Wallfahrt nach Sesenheim zuging, den entoptischen Kunstausdruck Wiederholte Spiegelungen zur Bezeichnungen gewisser psychologisch-literarischer Phänomene verwendet. Der Straßburger Student, die Seele voll von dem Zauber des idyllischen Pfarrhauses im 'Vicar of Wakefield' Oliver Goldsmiths und schwelgend in dem Kultus der Natur, lebte in Sesenheim ein poetisches Wahnleben: er sah die reizende Wirklichkeit in dem Lichte, das sein Inneres aus-

strahlte. Im Zusammensein mit der Familie Brion, in der Nähe der geliebten Friederike fühlte er sich und die Umgebung, als ob er in einen Spiegel schaute. Und wenige Jahre, bevor der Divan keimte, hatte der Sechziger das „liebevoll früh gewonnene, lang erhaltene Bild" in seiner Selbstbiographie mit „lebhafter Erinnerung nach außen ausgesprochen und abermals abgespiegelt".

Die Wetzlarer Liebestragödie hat Goethe in Rousseauischer und Ossianischer Beleuchtung aufgefaßt, seine Empfindung mit Klopstockschen Tönen gestimmt, und nachdem er das Verhältnis zu Lotte und Kestner in seinem herbem Gegenbild, den Beziehungen zur Maxe Brentano und ihrem eifersüchtigen Gatten, sich hatte wiederholen sehen, schließlich das Verhängnis des jungen Jerusalem als dritten Reflex erblickt. Aus der Mischung und sich steigernder Durchdringung dieser literarischen und persönlichen Doppel-, Vor- und Nachbilder entsprang der 'Werther'. Goethe reflektierte seine eigene Liebesschuld gegen die Pfarrerstochter von Sesenheim in Beaumarchais' sprühendes viertes Mémoire wider den spanischen Literaten Clavijo, den ehescheuen Verlobten seiner Schwester Marie, durch das der reale Tatbestand mit poetischer Erfindung bereits in theatralisches Licht gerückt war, und in ein altes deutsches Volkslied vom tragischen Ende verratener Liebe und improvisierte so den Clavigo. Er spiegelte seine Liebeswirren, die ihn von Friederike zu Lotte, von Lotte zu Lili geführt und zwischendurch mit andern leichteren Ketten umstrickt hatten, wiederholt in den verwandten Herzensirrgängen Fritz Jacobis, in dem tragischen Doppelbunde Swifts, in der naiv-leidenschaftlichen Sage von der zwiefachen Ehe des Grafen von Gleichen — und es entstand das Schauspiel für Liebende: 'Stella'.

In wie vielen und verschiedenen Spiegeln hat er sein glücklich-unglückliches Zusammenleben mit Frau von Stein dichtend aufgefangen und durch entoptische Fortwirkung den Eindruck vertieft! Im Herzen noch den Abglanz von Lilis Gestalt, liest er Boccaccios rührende Novelle von dem armen Ritter, der, um die Angebetete standesgemäß zu bewirten, sein letztes und teuerstes Gut, den geliebten Falken opfert, und gewahrt in dem Bilde dieses Paars den Wiederschein seiner demütigen Verehrung der strahlenden Frau, in der

stolzen Giovanna neben Lili die neue Göttin seines Herzens: diese Spiegelungen sollte das Drama 'der Falke' gestalten. Dann wieder sieht er in ihr die Schwester, die sich in die Geliebte verwandelt, und schreibt 'die Geschwister'. Er fühlt, wie sie seinem heißen Blut Mäßigung tropft, seine Verwirrung löst, die zerstörte Brust aufrichtet, und erschaut sie als Iphigenie, als die hohe Artemispriesterin, die den fluchbeladnen Bruder Orestes aus den Schlingen der Erinnyen befreit. In Momenten der Hypochondrie erblickt er das Tragische dieses Verhältnisses: die Unbesiegbarkeit der trennenden Schranken, die zerreibende Aufregung ungestillter Sehnsucht, und im Spiegel treten ihm der unglückliche Torquato und die Prinzessin Leonore von Este, in einem andern die Leiden des armen Lenz entgegen: er wirft diese „wunderlichen Figuren mit ihren Eigenheiten zusammen", und es entstand ihm das Bild des Tasso. Die Freundin, Schwester, Geliebte, wird ihm Madonna, zu der er betend aufschaut, wie zur Quelle des Lichts und der Reinheit; sie scheint ihm Dichten und Leben zu heiligen und zu weihen; er betrachtet sie wie ein antiker oder ein Dichter der Renaissance seine Muse: da konzentriert die Vision der 'Zueignung' die Erscheinung der Wahrheit mit dem Schleier der Dichtung (eine poetische Eingebung Petrarcas) und das innerste Mysterium des eigenen Herzens, das unaussprechlichste Erlebnis seines Daseins.

Er findet Christiane und erkennt in ihr das Nachbild römischer Träume und Erfahrungen sowie antiker Erotik: aus der sich steigernden Gegeneinanderwirkung von Erinnerung, von Eindrücken der Lyrik des Properz und Ovid, von phantasievoll genossener Gegenwart entzündet sich ein höheres poetisches Leben: die römischen Elegien.

Ein merkwürdiges Produkt solcher wiederholter Spiegelung ist auch der Divan. Die wirkliche Reise in das Land der eigenen Jugend und die poetische Reise ins Land der Jugend der Menschheit, die Fahrt zu den rheinischen Altertümern, zu den Jugendfreunden, die Wiederaufnahme alter Jugendneigungen, das Aufatmen und Wiederfrischwerden, das Eintauchen in eine primitive ideelle Welt — eins durchdringt das andere. Osten und Westen, literarisches Vorbild und persönliches Erlebnis, Gedanke und Leidenschaft, Vergangenheit und Gegenwart, Erinnerung und neueste Eindrücke

spiegeln sich ineinander und erzeugen eine erhöhte, verklärte Existenz.

Das ist der eine Sinn des bedeutsamen Beiwortes west-östlich. Dieser Divan ist weder rein morgenländisch noch rein abendländisch: er soll an beidem Teil haben und zwischen, über beiden Welten schweben. Er soll wirken wie ein entoptisches Bild und es ist kein Zufall, daß gerade während seiner Entstehung, wie das Tagebuch ausweist, Goethe so eifrig mit physikalischen, chromatischen und entoptischen Untersuchungen und Experimenten sich beschäftigt hat (s. 6. 9. 13. Dezember 1814, 4. 26. Februar, 1. März 1815).

III.

Die persönlichen Bestandteile ziehen zunächst und vor allem die Aufmerksamkeit an sich. Zur größeren Hälfte ist das Werk auf der Reise gedichtet, manches wirklich während der Fahrt selbst, anderes während des vorübergehenden Aufenthaltes in Wiesbaden, in Frankfurt und der Gerbermühle, in Heidelberg. Die sechs fröhlich-frischen Reisetage, die Goethe im Juli 1814, und dann wieder im Mai 1815 von Weimar nach Wiesbaden brachten, begleitet der Divan wie ein poetisches Tagebuch.

Am 25. Juli 1814 bricht Goethe früh von Weimar auf und gewahrt in den Dünsten des Morgens einen Nebel-Regenbogen. Das Phänomen nimmt er mit bescheidener Deutung als Symbol der Zukunft, der er entgegenfährt. Wie oft hatte er den Regenbogen im Einklang mit den bekannten, auch von Herder schön und tief erörterten Worten des ersten Buch Mose (9, 12) als Sinnbild der Poesie aufgefaßt. Nun erinnert ihn die blasse Nebelspiegelung, der die farbigen Lichter fehlen, an sein Alter. Aber immerhin: „Zwar ist der Bogen weiß, Doch Himmelsbogen .... Sind gleich die Haare weiß, Doch wirst du lieben."

Der Fahrende nähert sich Erfurt und erblickt in der undeutlichen Morgennebelung eine bunte leuchtende Masse, die den Himmel mit der Anhöhe zu verbinden scheint. Die Sonne bricht durch, und er erkennt das Wesen der rätselhaften Erscheinung: „Ja es sind die bunten Mohne, Die um Erfurt sich erstrecken". Und sie, die hell beschienenen, gelten ihm wiederum

als gute Vorbedeutung weiterer sonniger Wege. Erst nachträglich hat er dieses aus dem Augenblick und der Reisesituation geborene Gedicht zum Spiegel orientalischen Schauplatzes gemacht. Nun fällt Erfurts Name, es heißt: „Ja es sind die bunten Mohne, die sich nachbarlich erstrecken", und es werden zwei Strophen, die sich durch abweichende Reimanwendung auch äußerlich als späteren Nachtrag verraten, eingeschaltet, die jene bunten Mohnfelder für Zelte des Vesires, für persische Teppiche ansehen und verwundert das Hafisische Schiras auf nordischen Gauen wiederfinden.

Der Dichter erreicht nun Erfurt und fährt durch die Stadt. Da drängen wehmütige Erinnerungen auf ihn ein: aus den Buden des Marktes grüßen ihn, den Alten, alte Frauen — eine Bäckerstochter die eine, eine Schusterin die andere —, die ihn von früher kennen: frohe Jugendzeit, die sie einander sich versüßet haben, steigt vor ihm auf. Diesem thüringischen Momentbild ist wieder eine orientalisierende Strophe angehängt, die durch abweichende Reime und äußerliche Fortführung des Gedankens herausfällt: sie predigt Wetteifer mit Hafis, Freude an der Gegenwart und Mitgenießen des Vergangenen. Das Gedicht hat Goethe schließlich doch nicht in den Divan aufgenommen, da es ihm nicht glückte, das Erfurter Lokalkolorit der ersten Strophen morgenländisch umzufärben. Erst nach seinem Tode ist es aus dem Nachlaß veröffentlicht worden.

Am Morgen des folgenden Tags setzte er die Reise von Eisenach fort. Wieder sah er sich an einer erinnerungsreichen Stätte. Wie oft hatte er einst in den Jahren der gärenden Kraft hier mit dem fürstlichen Freunde gestürmt und genossen! In der ersten Frühe des Tags erblickt er jetzt über dem benachbarten Garten, wo die blühenden Rosen und Lilien im Morgentau glänzen, den felsigen Berg und den hohen Wald und ihn krönend die Wartburg. Nun ist's ihm, als schaute er „im Gegenwärtigen Vergangenes": „Da duftets wie vor Alters, Da wir noch von Liebe litten, Und die Saiten meines Psalters Mit dem Morgenstrahl sich stritten; Wo das Jagdlied aus den Büschen Fülle runden Tons enthauchte." Die ewig sprossenden Wälder ermutigen ihn: „Was ihr sonst für euch genossen Läßt in andern sich genießen." In dieser Gestalt ward das Lied konzipiert und wohl auch vorläufig zu Papier gebracht unmittelbar vor der Abfahrt von Eisenach, früh Morgens.

Gleich nach dem Eintreffen in Fulda am Abend um 6 Uhr wurde die saubere Reinschrift hergestellt, die selbst dieses Datum trägt. Und hier erst ist eine halbe Strophe hinzu gefügt worden, die von der Morgenstimmung des Anfangs weit entfernt abendlich ausklingt, wieder ziemlich gewaltsam eine Beziehung auf Hafis hineinträgt und in symbolischem Doppelsinn 'des Tags Vollendung', d. h. den Abend des Reisetags und den Abend des Lebens mit diesem Genießer genießen will.

Die Weiterfahrt von Eisenach versetzte den Dichter in die rosigste Stimmung. In seinem bequem fortrollenden Wagen fühlte er sich wie in einem artigen kleinen Häuschen behaglich, gegen die Sonne geschützt, allein so vergnügt wie mit hübschen Mädchen. Denn ihm entgegen schien die ganze Natur sich zu drehn: ihm zur Lust regen sich die Wälder, kommen die Felder heran, tanzen die bewachsenen Berge des Thüringer Waldes vorbei. Es fehlt nur das Lustgeschrei aufgeregter Zwerge, um den Zauber zu vollenden. Goethe hat diese Stimmung der Fahrt in dem allerliebsten Liedchen ausgedrückt, das Anfangs 'Vision' genannt und in die älteste chronologisch geordnete Divansammlung aufgenommen, später in seinen Gedichten unter dem Titel 'Der neue Kopernikus' erschienen ist, weil ein orientalisches Anhängsel hier nicht geglückt sein mag.

Wohl konnte Goethe an jenem Tage, wo ihm so jugendfrische Verse gelangen, vor sich hersummen: „Dichten ist ein Übermut" . . . „Wenn des Dichters Mühle geht, halte sie nicht ein" (Divan, 1. Buch, 'Derb und Tüchtig'). Er fühlte sein 'warmes Blut', er fühlte sich 'froh und frei'. Wie ein Jüngling lebensmutig, hoffnungsvoll, erfüllt mit großen Erwartungen, fuhr er, der 65jährige, bei herrlichstem Sommerwetter weiter: dem Rhein entgegen, dem großen Strom, der Heimat, dem Lande neuer Erkenntnis.

Nachdem er hinter Fulda bei Neuhof sich des reifen Korns erfreut hat, überwältigt ihn alte Erinnerung und neue Hoffnungsfülle. Sein Tagebuch meldet: „Des alten Phasanentraums gedacht". Den Fasanentraum hatte er im Jahre 1785 gehabt: im Drange aufsteigender Lebenskraft, da sein Wesen dem Zenith seiner Laufbahn zueilte und sein Inneres geschwellt war von unendlichen Ahnungen. Ihm träumte damals, er lande mit einem Kahn an einer fruchtbaren Insel, um daselbst Fasanen zu erhandeln. Er gewann sie in reicher Menge und auch

farbige prächtige andere Vögel. Schockweis gehäuft legte man sie ihm ins Schiff, so daß die bunten Federschweife nach außen hingen und in der Sonne erglänzend nachschleppten. So durchschnitt er die ruhige Flut und landete schließlich in einem großen Hafen zwischen ungeheuer bemasteten Schiffen. In Italien war dieser Traum in Erfüllung gegangen: was er auflud, konnte er — so schrieb er damals der Geliebten — mit dem köstlichen Geflügel vergleichen, und die Entwicklung ahnte er auch. Nun, auf seiner zweiten Hegire, war es ihm, als sollte der Ertrag jener ersten aufs neue ihm in den Schoß fallen.

Das erste Reiseziel, Wiesbaden, erreichte er am schwülen Abend des 29. Juli. Auf der nächtlichen Fahrt von Frankfurt dorthin traf ihn ein Gewitter, von dem das Tagebuch Bericht gibt. Ein wundervolles Divangedicht 'Alleben' gestaltet die reinigende Erquickung jener Gewitternacht zu einem herrlichen Symbol wieder aufblühender, poetischer Schöpferkraft. Und diesmal ist wirklich die Einheit der west-östlichen Stimmung gewahrt: der Reisende wähnt, sich dem Lande des Hafis zu nähern; schon kündigt der aufwirbelnde heiße Staub, der Vorbote des Gewitters, es an. Nun schweifen die Gedanken wieder zu jener ersten Hegire, nach dem staubreichen Lande Italien, wo einst ihm liebe Pforten auf ihren Angeln sich öffneten. Da entladen sich die Wetterwolken: „Heile mich Gewitterregen, Laß mich daß es grunelt riechen. Wenn jetzt alle Donner rollen Und der ganze Himmel leuchtet, Wird der wilde Staub des Windes Nach dem Boden hin gefeuchtet. Und sogleich entspringt ein Leben, Schwillt ein heilig heimlich Wirken Und es grunelt und es grünet In den irdischen Bezirken." Aus diesen Versen dringt der erfrischende Duft des Erdreichs, das nach langem Lechzen unter dem tränkenden Regen wieder aufatmet. Und dieses verlangende Gefühl, diesen Durst nach neuer Befruchtung, diesen Drang nach neuem Leben, der unaufhörlich fortreißt und emporträgt zum Licht und schließlich uns aufzehrt wie die Kerze den Schmetterling, spricht wenige Tage darauf das tiefsinnigste Gedicht des Divans ('Selige Sehnsucht') in mystischen Worten aus: „Sagt es Niemand, nur den Weisen, Weil die Menge gleich verhöhnet, Das Lebend'ge will ich preisen, Das nach Flammenschein sich sehnet."

Goethes zweite Rheinreise, im Mai 1815, gab dem Divan, der inzwischen durch weitgreifende Lektüre orien-

talischer Quellen gespeist und auf hundert größere Gedichte und einen Kranz von Gnomen angewachsen war, wiederum einen wirkenden Anstoß.

Nun sollte sich seine west-östliche Phantasiewelt, die von Lebensweisheit und goldnen Gedanken beschwert war, durch neue menschliche Gestalten, die darin auftreten, zu einem bewegten Drama erweitern. Schon im Herbst des vergangenen Jahres hatte er in Wiesbaden die Figur des jugendlichen, geliebten Schenken, der im Divan des Hafis eine Rolle spielt, seinem Vorbild nachgebildet, indem ihm ein schöner blonder junger Kellner auf dem Geisberg bei Wiesbaden und 'der kleine Paulus' (der Sohn des Professors Paulus) in Heidelberg dazu das Modell gegeben hatten. Aber er brauchte vor allem dasjenige Element, in dem seine lyrische Dichtung von jeher am frischesten gedieh und blühte: er brauchte den Atem der Liebe einer Frau. Eine weibliche Gestalt mußte in den Divanzyklus eingeführt werden, und wenn man beobachtet, wie bewußt geradezu ihr Auftreten vorbereitet wird, gedenkt man des bekannten Wortes aus dem Faustvorspiel vom Kommandieren der Poesie.

Schon unter den 50 Gedichten des chronologisch geordneten Deutschen Divan von 1814 waren einige erotische gewesen, die später bei der Einteilung des Ganzen in Bücher dem 'Buch der Liebe' zugefallen sind. Sie hielten sich im Allgemeinen, in Reflexionen, zehrten von Erinnerungen, die an des Hafis Gedichten sich spiegeln. Im Januar 1815 entnahm Goethe dann aus Herbelots Bibliothèque orientale eine Reihe berühmter morgenländischer Liebespaare, um sie als 'Musterbilder' poetisch zu feiern (S. 49)[1]). Darunter erscheinen Jussuph und Suleika mit der Formel 'Unbekannte sind sich nah'. Am 7. Februar 1815 preist eine Strophe (S. 196) die liebliche Welt der Dichter und schließt: „Heut ist mir alles herrlich .... Ich sehe heut durchs Augenglas der Liebe." Das Augenglas hatte damals aber nur die Lektüre orientalischer Liebesromane und vielleicht die Erinnerung geschliffen. Am 24. Mai 1815 unterwegs, in Eisenach, führt er nun eine bestimmte weibliche Heldin ein. Er 'benamst sein Liebchen': sie soll Suleika heißen (S. 144). Für sich selbst wählt er statt Jussuph den Namen Hatem.

[1]) Zitate nach dem 6. Band der Weimarischen Ausgabe.

War diese Suleika, die hier zuerst genannt wird, noch völlig imaginär, lebte sie allein noch in der Phantasie? Wir wissen es nicht genau. Aber bald nachher gewann er die Neigung einer Frau, die er unter diesem Namen und Bilde zu sehen sich gewöhnte, und diese Frau hatte er bereits im August, September und Oktober des vorhergehenden Jahres, also vor jener Taufe des erharrten Liebchens an dem schönen Eisenacher Maitag des Jahres 1815, allerdings nur in kurzen Begegnungen, kennen gelernt und wie es scheint bezaubert.

Es war die Österreicherin Marianne Jung, seit dem Herbst 1814 die dritte Gemahlin von Goethes und Boisserées altem Bekannten und Freunde, dem Frankfurter Bankier und Popularphilosophen Willemer, einem edlen und durchaus ungewöhnlichen Manne. Sie war damals dreißig Jahre alt: auf der Höhe weiblicher Reize. Als junges Mädchen von ihrer Mutter zur Bühne gebracht, Mitglied einer in Frankfurt spielenden Ballettruppe, erregte sie durch ihre unschuldsvolle Jugend und Anmut und ihre Anlagen die Aufmerksamkeit Willemers. Nach seiner rasch entschlossenen Weise entfernte er sie aus der Theaterlaufbahn, nahm sie in sein Haus, ließ sie mit seinen Töchtern zusammen ausbilden und machte sie endlich zu seiner dritten Gattin.

Diese Frau von hohem musikalischem Talent, eine vielbewunderte Sängerin, eine verständnisvolle Kennerin Beethovens, ausgestattet mit dem feinsten Gefühl für die Stimmung und die Farbe der Landschaft, seit früher Jugend voll literarischer Interessen, eine begeisterte Verehrerin Goethischer Poesie, eine liebenswürdige Gelegenheitsdichterin und was mehr als alles dies bedeutet: eine grundgütige, lebensheitere, naive Vollnatur, ein Wesen, in dem ursprüngliche Weibheit und künstlerische Befähigung sich bezaubernd vereinten, geliebt und gefeiert von Dichtern, Gelehrten und Künstlern, von allen Freunden und Mitgliedern der Familie, von jedem, den der Hauch ihres fröhlichen Liebreizes streifte, — sie ward Goethes Partnerin in dem neuen Dichtungs- und Liebesfrühling, der ihm nun anbrach, sie ward die Muse dieser west-östlichen Welt, sie brachte und weckte die noch fehlende Leidenschaft, den lebendigen Pulsschlag echter Poesie des Herzens.

Das heitere mehrwöchentliche Zusammenleben auf dem Landsitz des Willemerschen Paares, der Gerbermühle bei

Frankfurt, seit dem 12. August 1815, das dreitägige Wiederfinden in Heidelberg, wohin Marianne mit ihrem Manne am 23. September Goethe nachgereist war, endlich der Abschied und die dauernde Trennung mit ihrem Weh, ihrer Sehnsucht, ihrer immer erneuten und immer enttäuschten Hoffnung auf Wiedersehn — das sind die realen Unterlagen, die einzelnen Akte des mit poetischem Sinn durchlebten 'Duodramas', welches das Buch 'Suleika' orientalisch abspiegelt.

An den wohlbekannten Schauplätzen seiner Vergangenheit leuchteten Goethe so viele verblichene Bilder einstiger Freuden und Leiden wieder auf. Wie oft war er an der Gerbermühle, deren Wirtin nun sein Herz gewann, vorübergegangen, wenn er von Frankfurt nach Offenbach wanderte, zur heiß geliebten Lili. Nun fand er sich hier wieder in dem Augenblick gerade, wo er sich zur Fortsetzung seiner Autobiographie und damit zur Darstellung jenes verhängnisvollen Lebensabschnittes rüsten mußte, der ihm Lili gab und entriß. Hier traf er die alten Jugendfreunde, Schulkameraden und Universitätsgenossen, die alten Familienfreunde und Verwandten: den Kastenschreiber Riese, den alten Forstmeister Kehr, ein steinaltes Männchen im grünen Rock und grünseidener Weste mit schwarzgeschnittenem Sammet, gegen den Goethe unendlich freundlich war; den drolligen Medizinalrat Ehrmann; 'die Tochter von Crespel' (Tagebuch 20. September 1814); Schlossers und Brentanos und viele andre. Die Wertherzeit ließ ein Besuch der beiden Söhne Charlotte Kestners wieder auferstehn. Die Straßburger Zeit rief außer Ehrmann Boisserée zurück, wenn er berichtete was ihm der Müller Lauth, ein Verwandter der Jungfern Lauth, bei denen Goethe als Student seinen Mittagstisch gehabt hatte, über das junge Genie zu erzählen gewußt hatte.

Es war die alte milde rheinische Luft, es war die alte rheinische Sonne, es war der Hauch von Frische und regsamem Leben, was Goethe nach so vielen Jahren wieder einsog. In Frankfurt und auf der Gerbermühle stand nun wochenlang wieder die alte Szenerie seiner Kindheit vor ihm: der breite belebte Mainfluß, die große Stadt mit der Brücke und dem hohen Dom, im Hintergrund fern die dunkeln Berge des Taunus. Es waren die alten Rebenhügel, die er im Rheingau, die er am Neckar wiedersah. Es war der ewige deutsche Rhein, in dem

er sich nun wieder vom Nachen aus spiegelte. Der Eindruck überwältigte ihn, und aus den trockenen Tagebuchnotizen dieser Monate brachen immer aufs Neue vielsagende Ausrufe hervor, Laute überströmender Bewegung: 'Herrliche Abendbeleuchtung der Dörfer und Villen des linken Ufers'; 'Herrliche Nähe des Rheins'; 'Bewegter Rhein'; 'Herrliche Aussicht'; 'Reiner Sonnenaufgang'; 'Rückfahrt beym schönsten Abend'; 'Im Kahn bey wogigem Strome nach Bingen'; 'Herrliche niemals genug zu schauende Aussicht'. Von der altvertrauten Schloßterrasse in Heidelberg schweiften seine Augen über Wald und Berg, Stadt und Land wie einstens. Hier hatte er gestanden vor so viel Jahren, da er von Lili sich losriß, schwankend über den Weg zur Flucht. Und hier galt es nun wieder Abschied zu nehmen und die früh geübte Kunst der Entsagung als Alter zu erneuern, da die Dichterin des Liedes an den Ostwind still zu seinen Füßen saß. Wie mußte damals die Vergangenheit aus der Gegenwart heraussteigen!

Es war alles so wohlbekannt, gleichsam nur eine Wiederholung, ein Nachbild früherer Sinneswahrnehmungen. Aber es war für ihn, den Altgewordenen, der inzwischen lange Jahre in herberer, nordischer Luft ein ernsteres Leben geführt hatte, doch auch so ganz anders als einst, so völlig verwandelt. Das konnte nicht die vertraute rheinische Welt sein, deren Daseinsfülle und Daseinslust seine Seele warm und stürmisch überdrang. Es war wohl ein fernes Traumland, es konnte nur die heiße Luft des Orients sein, die ihn anwehte. So berauschend dufteten keine deutschen Rosen, so liebeschluchzend sangen nicht deutsche Nachtigallen[1]). Es waren die Rosen von Schiras, deren Atem er einsog, es war Bulbul, dessen Stimme sein altes Herz in seinen Tiefen erschütterte und entschlafene Leidenschaft aufweckte. Nun bewährte sich die Wahrheit jener Verse vom Februar 1815 über die liebliche Welt der Dichter: nun erglänzten ihm in Wirklichkeit „auf bunten hellen oder silbergrauen Gefilden Tag und Nacht Lichter" (S. 196), herrlicher als er geahnt hatte. Nun verwandelt sich dem Dichter der Main in den

---

[1]) Am 7. Juni 1815 an Christiane: „Die Rosen blühen vollkommen, die Nachtigallen singen wie man nur wünscht und so ist es keine Kunst, sich nach Schiras zu versetzen."

Euphrat, auf dem Marianne-Suleika im Traum ihren goldnen Ring verliert. Nun wird der bescheidene Vorplatz an der Gerbermühle und der Mühlberg zur prunkenden Terrasse und zum Hain. Nun erscheinen die rauschenden Pappeln des Willemerschen Gartens, die Bäume im Heidelberger Schloßpark als Zypressen. Nun muteten die blauen Farben der Taunusberge, die tiefen Schatten und Lichter des Sonnenuntergangs, die Goethe so oft gemeinsam mit Marianne beobachtete und die diese in einem spätern Brief selbst mit der Beleuchtung am Lago maggiore vergleicht, wie die Farbenpracht südlicher Himmelsstriche an.

Alles was an Lebens- und Dichterkraft in Goethe noch ruhte, wurde nun aufgerüttelt und emporgehoben. „Aus Trümmern von Dasein und Überlieferung erstand eine zweite Gegenwart" einstiger Jugend, einstiger Leidenschaft, einstiger dichterischer Schöpfermacht. Wie in unzähligen gegeneinander gestellten Spiegeln steigerten sich alte wieder auflebende und neue Eindrücke zu einem höheren poetischen Leben, das in immer wiederholten Reflexen eine unvergleichliche Erscheinung ausstrahlte. Die Wirklichkeit verwandelte sich in Dichtung, und diese Dichtung warf ihren Schein zurück über das tägliche Dasein, die häusliche Existenz. Das in Goethes Divangedichten Abgebildete ward zurückübertragen in den geselligen Verkehr, in das reale Alltagswesen.

Als am 28. August 1815 Goethes Geburtstag in der Gerbermühle festlich begangen wurde, befand sich unter den Geschenken ein mit Lorbeer umkränzter Turban von feinstem Musselin, eine Abbildung Frankfurts mit Pfarrturm und Brücke von der Mühle aus gesehen, wozu Marianne einen Spruch aus dem Divan und einen Vers auf Hafisens Geburtstsadt Schiras geschrieben hatte, außerdem ein Blatt mit einem aufgeklebten getrockneten Feldblumenkranz. Turban und Musselin bezog sich auf ein schönes Gedicht Goethes vom Februar des Jahres (S. 155): „Komm Liebchen, komm! umwinde mir die Mütze! Aus deiner Hand nur ist der Tulbend schön." Der Tulbend, so hatte der Dichter gesungen, ist das Symbol der Hoheit, das den iranischen Abbas wie den griechischen Alexander zierte, das als Krone den deutschen Kaiser schmückt, köstlicher als Juwel und Perle: „Der schönste Schmuck ist stets der Musselin", Mariannens Geburtstagsgabe erfüllte die Bitte

des Gedichts: sie wand ihm, wie er verlangt, den silberstreifigen Turban um die Stirne, das Diadem seiner Dichtergröße.

Unter den Divanparalipomena haben wir aber ein Fragment, das seinerseits wieder an diese Geburtstagsfeier anzuknüpfen scheint, einen Dialog der Liebenden. Suleika fragt: „So sag mir doch wie soll ich ihn [den Turban] denn winden, Ein jeder Stand trägt ihn nach seiner Art." Und Hatem erwidert: „Ich fühle gern am Kopfe deine Hand, Und sieht man dann, daß ich dir angehöre: Das, Liebchen, ist mein Stand."

Kurz danach, im September, kaufte Marianne auf der Frankfurter Messe für den Freund einen türkischen Sonnenmondorden und wollte ihn nach Haus bringen als Geschenk eines türkischen Kaufmanns für den großen Dichter. Durch das Meßgedränge sich hindurchwindend, hörte sie plötzlich die Stimme Goethes und sah sich ihm und Willemer unerwartet gegenüber. Noch nach neun Jahren zitterte die Freude über diesen Augenblick in einem Briefe nach: „Das war eine schöne Zeit, gewiß meine glücklichste." Und auch Goethe erinnerte sich daran: „Der Sonnemond schmückt noch heute mein Schatzkästchen." Dieser harmlose Maskenscherz der schalkhaften Frau regte den Dichter an zu dem Entwurf einer größeren dramatischen Konzeption, der unausgeführt blieb (Paralipomena 6), worin Suleikas Dienerin auftreten, ein Nachklang des Geburtstagsmorgenständchens poetisch festgehalten werden und auch der Orden mit den doppelten, verschlungenen Gestirnen eine Rolle spielen sollte. Aber es sproßte daraus auch ein wundervolles poetisches Motiv für ein vollendetes Divangedicht, ein tiefes Symbol seines Verhältnisses zu ihr, das aus der Sphäre des Spiels hineinwuchs in die gefährliche Region der Leidenschaft.

Als er in Heidelberg, von der Geliebten getrennt, ihrer Ankunft sehnsüchtig harrt, dichtet er an einem 'herrlichen' Septembermorgen auf dem Schloß ein Lied, das auf die Frankfurter Tage zurückblickend noch schönere Zukunft ausmalt. Suleika, die er als anwesend denkt, ruft: „Die Sonne kommt! Ein Prachterscheinen! Der Sichelmond umklammert sie!" Und Hatem antwortet: „Auch sei's ein Bild von unsrer Wonne! Schon seh ich wieder mich und dich, du nennst mich, Liebchen, deine Sonne, Komm, süßer Mond, umklammre mich."

Ja, sie war der Mond geworden von Goethes neu aufgehender Dichtersonne. Was in ihm lebte an Liebesfähigkeit, Jugend und Daseinslust, es war strahlend hervorgebrochen über der wiedergefundenen rheinischen Welt. Und nun entzündete sich die poetische Begabung Mariannens an dem Wiederaufflammen seines Genies und spiegelte es in einem zarteren Abglanz wieder. Goethe hatte ihr, als er von der Gerbermühle auf eine Woche nach Frankfurt übergesiedelt war, von dort offen als seiner Muse gehuldigt (S. 146): „Nicht Gelegenheit macht Diebe, Sie ist selbst der größte Dieb; denn sie stahl den Rest der Liebe, die mir noch im Herzen blieb." Suleika ist dieser Rest übergeben; verarmt erwartet er nur von ihr sein Leben. Darauf erwiderte Marianne als Suleika mit Versen, die sich weit über ihre bisherige Gelegenheitsdichtung erhoben und die Vollendung der echten Kunst erreichten. Hier fand Goethe, was er weder bei Lili, noch bei Frau von Stein gefunden hatte: die Weckerin seines Liedes antwortete dem starken Ton seiner Harfe mit der weicheren Melodie ihrer gleichgestimmten Leier; die den Dichter aufs Neue beflügelte, sie schwang sich als Interpretin seiner Schöpfungen, als wetteifernde Gefährtin an seine Seite.

In Ernst und im Scherz lebte sie mit seinen Werken. Gern ließ sie sich die kleine Müllerin nennen und litt es, wenn man neckend anspielte auf Goethes Gedicht vom Edelknaben und der Müllerin, die den Müllersknecht vorzieht, an dem nichts zu verderben ist. Sie trieb allerlei Späße und schmückte sich mit ihrem Turban und einem türkischen Shawl, Geschenken Goethes. Sie bemühte sich, in des Dichters optische und meteorologische Studien einzudringen: noch am letzten Abend, den Goethe auf der Mühle verbrachte, belauschte sie am Fenster einen nächtlichen, auf dem Balkon angestellten Versuch mit den farbigen Schatten. Später, in den langen Jahren der Trennung, weiß sie — es ist rührend — immer wieder von seltenen Regenbogen, wunderbaren Sonnenuntergängen, auffallenden Schattenphänomenen zu berichten. Aus diesen farbigen Lichtern des Himmels trat ihr wohl immer wieder die Gestalt des Entbehrten, die entfernte Welt ihrer Phantasie entgegen. Wenn Goethe auf der Gerbermühle ältere und neuere Gedichte von sich vorlas, den 'Totentanz', Sonette, Stücke aus dem Divan, Liebeslieder an Suleika, dann saß die junge Frau — sonst so

tapfer und beweglich, daß man sie den kleinen Blücher nannte — still zu des Meisters Füßen, versunken in Hingebung und Mitempfinden, so wie sie sich es selbst in ihrem unsterblichen Lied an den Ostwind dann wünschte.

Aber dieses Aufgehen in dem großen Genius, der an sie herantrat wie ein Überirdischer und in ihrer Brust das göttliche Feuer der Poesie anblies, hatte im letzten Grunde etwas Tragisches.

Nie sang Marianne nach Boisserées Zeugnis ergreifender, mit mehr Affekt und Rührung als wenn sie Goethes Gedicht 'Der Gott und die Bajadere' vortrug. Goethe fühlte sich davon bis zum Unerträglichen gepackt: es sei fast ihre eigene Geschichte, meinte er mehrmals zu Boisserée. Er wollte eine Wiederholung dieses Vortrags zuerst nicht zugeben. In der Tat hatte sie Willemer gerettet aus den Gefahren des Theaterlebens und einer problematischen Existenz. Aber es war nicht Willemer, zu dem sie aufblickte wie die demütige Bajadere zu Mahadöh. Es war Goethe, der Herr ihrer Erde, der Poesie. Zu ihm sang sie, gleich der indischen Tänzerin: 'Meine Ruh, mein reiches Leben, Geb ich freudig, nimm es hin.' Vor ihm lag, wie sie in einem erschütternden Brief nach Empfang des gedruckten Divans schrieb, ihr Herz offen: 'demütig und stolz, beschämt und entzückt' fühlte sie sich wie in einem 'beseligenden Traum', in einem 'erhöhten Zustand', empfand sie 'die Mitwirkung eines mächtigen höheren Wesens, eine Gabe des Himme s'. Und Goethe begriff sie. Das Bild dieser jungen Frau, die an ihm hing wie an dem Mensch gewordenen Genius der Kunst, jenes himmlischen Reichs, in der ihre Seele lebte, die in ihm die ewige Jugend des Göttlichen mit Leidenschaft liebte, es traf ihn mit einem Entzücken, das beseligte, aber schmerzte. Das lang gehegte Motiv von der jungen reinen Frau des ernsten Bramanen, die durch ein Jünglingsspiegelbild des Gottes im Wasser, aus dem sie schöpft, in Verwirrung und unschuldige Schuld gestürzt wird, regte sich wieder in ihm und drängte nun zu poetischer Gestaltung. Es war ihm einst als Gegenstück zu der Erzählung von der indischen Bajadere gleichzeitig mit dieser und aus derselben Quelle nahe getreten. Nun hört er die Frau seine Ballade von der Bajadere singen, deren Leben ihm wie ein Abbild ihres Inhalts vorkam. Und diese Frau zeigt ihm in ihrem Verhältnis zu ihm, zu Willemer und zu

ihrem ihr zärtlich ergebenen Stiefsohn zugleich das Abbild eines Zustands mit den Keimen eines ähnlichen Konflikts als ihn jenes Gegenstück, die Geschichte von dem Weibe des Bramanen, ins Grausige gesteigert, enthielt. Damals, ich zweifle nicht, rückte die Konzeption der indischen Legende, die erst mehrere Jahre später als großartiger Schlußstein seiner orientalischen Dichtung ausgeführt ward, in seiner Seele ein bedeutendes vorwärts.

Goethe hatte Mariannen seinen Dank so voll abgestattet, wie ihre Demut nie zu hoffen wagen konnte: er nahm jenes Gedicht, in dem sie seine Liebe aus freier Wahl fordert, er nahm die beiden Erwartungs- und Trennungslieder an den Ost- und Westwind in seinen Divan auf, ohne sie von seinen eigenen zu sondern. Er drückte ihnen dadurch den Stempel der Ebenbürtigkeit, das Siegel der Vollendung auf. Aber er gab ihnen doch auch einen Zug seines eigenen Wesens: er ließ sie noch einmal durch den Spiegel seiner poetischen Phantasie gehen, nicht immer zu ihrem Vorteil.

Mariannens stille Mitarbeit am Divan ist damit nicht erschöpft. Und Goethe selbst verrät es dem Verstehenden fortwährend, daß diese aufsprudelnde Lyrik nicht bloß die vorbildliche Macht des Hafis, der Reichtum orientalischer Weisheit und Poesie, die wieder hervorbrechenden Quellen der Heimats- und Jugenderinnerungen genährt haben, daß ihr vielmehr ein lebendes Dichtergemüt warmen Atem eingehaucht hat. Er empfand das Erweckende, Morgenrötliche ihrer Natur und sprach es, die Maske des Hatem lüftend, in jenen denkwürdigen Versen aus: „Und noch einmal fühlet Goethe Frühlingshauch und Sommerbrand".

Die Brandung ihrer Leidenschaft, bekennt er, warf ihm dichterische Perlen an des Lebens verödeten Strand aus: zierlich gelesen, mit Juwelen und Gold durchwirkt, reicht er sie ihr als Halsschmuck zurück (S. 160). Er gesteht, als Hatem nur zu leben durch Suleika (S. 162). Auf die neugierige Frage des Mädchens nach seiner Liebsten erwidert er: „Nun wer weiß was sie erfüllet! Selbstgefühltes Lied entquillet, Selbstgedichtetes dem Mund."

Die reifen Kastanien des Heidelberger Schloßgartens, aus denen, von der Septembersonne gelockt, platzend die braunen Kerne sich losmachen, geben ihm ein Symbol für

seine Lieder, die von Mariannens Sonnenblick berührt nach langsamem Wachsen gehäuft in ihren Schoß fallen. Er dichtet, mit unverkennbarem Hinweis auf Mariannens sich steigernde Dichterkraft, ein Zwiegespräch, worin Suleika Hatems Befremden über der Geliebten plötzlich gewandelte Kunst zurückweist: „War Hatem lange doch entfernt Das Mädchen hatte was gelernt . . . Wohl daß sie dir nicht fremd erscheinen; Sie sind Suleikas, sind die deinen."

Als Sinnbild des geistigen Zusammenlebens, des Zusammenklingens ihrer poetischen Erfindungen schickte er ihr von Frankfurt aus ein Blatt der indischen Pflanze Gingo biloba. Die Blätter dieser Pflanze sind gespalten, scheinbar doppelt und doch eins. Nach dem Heidelberger Besuch Mariannens dichtete er, angeregt von einem Gespräch mit dem Professor Creuzer über den symbolischen Doppelsinn der hellenischen Mythologie, das er zur Freude des Gelehrten durch ein im Schloßgarten zufällig entdecktes und abgepflücktes Blatt jener Pflanze erläutert hatte, das schöne Divangedicht und sandte es Mariannens Stieftochter Rosette Städel zur getreulichen Weiterbeförderung an die Geliebte. Sein geheimer Sinn mochte wohl 'den Wissenden' erbauen, d. h. Creuzer, der auch die Verse erhielt, mehr aber die wahrhaft Wissende, Marianne: „Fühlst du nicht an meinen Liedern, daß ich eins und doppelt bin?"

Aus gegenwärtiger und früherer Leidenschaft, aus eigenem Pantheismus und orientalischer Mystik webt er sich prächtige Dithyramben der Liebe. Einer, das Schlußgedicht des Suleikabuchs, der die Geliebte mit orientalischer Phantasie als allgegenwärtige Macht der Natur unter tausend Zauberschleiern entdeckt, in der Zypresse wie in der Welle des Wassers, in der Wolke wie im Wiesenteppich, im heitern Morgen am Gebirg wie in der Wölbung des Himmels, entbehrt der momentanen, der leidenschaftlichen Veranlassung. Der zweite ist aus dem Augenblick gequollen, da das lange bekämpfte Gefühl Goethe übermannte. In der unwiderstehlichen Freude des Wiederfindens, als mächtige Antwort auf Mariannens Erwartungslied an den Ostwind, wühlt dieser Liebesgesang alle Leidenschaft, deren Goethe fähig war, in ihren Tiefen auf und spiegelt das eigene Geschick mit mystischer Symbolik im unendlichen All der Welt. Wie er einst Charlotte von

Stein sehnsüchtig und dankbar gepriesen hatte als 'Glück der nächsten Nähe', als ein Gestirn des Pols, das nie untergehend über seinem Haupt einen ewig lebendigen Kranz flicht, als eins der ewigen Himmelslichter, das durch Wolken und durch des Nordlichts bewegliche Strahlen ihm freundlich und treu leuchtet, so drückt er jetzt Marianne-Suleika als den Stern der Sterne an das Herz. Wie er einst an Frau von Stein durch ein urewiges Schicksal gekettet, wie er mit ihr schon in einem früheren Dasein vereint gewesen zu sein glaubte, so leitet er seine Liebe zu Suleika her aus Gottes Schöpferwillen, aus der die Welt durchdringenden Sehnsucht der Elemente. Gottes Wort 'Es werde' hatte das All, das als Einheit friedlich an seiner Brust lag, in Atome getrennt, die wirr und wild, ohne Sehnsucht und Klang auseinander strebten. Da schuf er, der stummen Öde der Elemente sich erbarmend, Morgenröte. Im Sinne von Goethes Farbentheorie entwickelte sie aus dem Trüben ein erklingend Farbenspiel: das ist die Quelle der Liebe, das Ende der Anarchie und des Chaos. Die Flügel der Morgenröte rissen auch Suleika an Hatems Mund. Auch sie treibt zusammen der alles Organische durchwaltende Liebesdrang. Kein zweites Schöpfungswort Gottes kann sie trennen. Musterhaft, d. h. typisch sind sie für alle Liebespaare. Sie brauchen Allah nicht mehr: sie schaffen sich hinfort selbst eine Welt, die Welt der poetischen Anschauung, der Phantasie, der Liebe.

Das Gedicht zeigt Goethe auf der Höhe der Divandichtung. Es ist Gelegenheitsgedicht wie alle echten Blüten der Goethischen Kunst. Es ruht auf individuellster Empfindung, persönlichstem Erlebnis; es wurzelt ganz in der Gegenwart. Aber es wächst in dem Lichte orientalischer Mystik, deren Glut hier wie aus tiefen Abgründen emporhaucht, und eigener, lange gehegter, poetischer Naturphilosophie auf zu einem erhabenen Bau, der in den Himmel ragt und den ewigen Kosmos nachbildet.

Aufkeimende Leidenschaft, kurze Zurückhaltung und Entfernung, volles Aufflammen bei der Wiedervereinigung in Heidelberg — diese drei typischen Stufen hatte Goethes Verhältnis zu Marianne durchlaufen, und sie erscheinen auch in dem poetischen Spiegelbilde, im Divan. Es kam im Leben und im Lied noch ein Schlußakt hinzu, in dem die tragischen

Töne dieser Liebe langgezogen, mit dem erschütternden Ton der Wahrheit ausklangen: der Abschied für immer, die ungestillte Sehnsucht nach einem Wiedersehen.

Unmittelbar nach ihrer Abreise von Heidelberg hatte Marianne das köstliche Lied an den Westwind gedichtet, das durch Schuberts Komposition beflügelt, fortleben wird, so lange Frauen lieben. Sie gab damit den Akkord an, auf den eine Reihe Goethischer Divanpoeme gestimmt sind.

Mit schwerem Entschluß riß sich Goethe von den rheinischen Eindrücken, von der bunten Lebens- und Erinnerungsfülle, von der Geliebten los. Der Kampf in ihm war so gewaltig, daß er den Ausbruch einer gefahrbringenden Krankheit fürchtete. Aber er siegte. Er folgte dem tränenvollen Rat, den er vor Jahren in seiner 'Pandora', diesem aufschluchzenden Klagelied der Entsagung gesungen hatte: „Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist, fliehe mit abgewendetem Blick." Er floh, und er kehrte nie zurück, wenn er auch im folgenden Jahr nach dem Tode Christianens wankend wurde und sogar die Reise antrat, die dann ein Wagenunfall zwei Stunden hinter Weimar endete.

Zu Hause im ruhigen Geleise gewohnten Daseins brachte er seine Leier wieder zum Tönen: den tiefen Sehnsuchtslauten Mariannens, dem unsagbar rührenden Geflüster ihrer Verse an den Westwind erwiderten nun vollere Klänge wie ein anschwellendes Echo. Das Gedicht 'Abglanz' ist eins von diesen. Er sendete es 'der lieben Kleinen' nach Frankfurt. Ein Rätsel, aber eins, dessen Lösung uns nicht schwer fällt. Es spricht von einem Spiegel, vor dem der Witwer im stillen Hause so gern steht, weil daraus das Liebchen neben ihm mit herauschaut. Verwitwet fühlt und nennt er sich (Christiane lebte damals noch), weil die Dichtungsehe mit Marianne gelöst ist. Der Spiegel, das sind die alten und die neuen Lieder des Divans, aus denen das Bild der Geliebten immer herrlicher heraus sich gestaltet, in goldnen Rosenranken und Rähmchen von Lasur (S. 193). Marianne schickte darauf eine Antwort, die mit geringer Änderung in den Divan eingerückt ist. Sie wendet das Bild anders: ihr Herz ist der Spiegel, worin Hatem-Goethe sich erschaut (S. 194).

In einer grandiosen Allegorie spricht Goethe die Notwendigkeit der Resignation aus. Hochbild nennt er sie

selbst mit Recht. Den Sonnengott der Griechen, Helios, liebt die Wolkentochter, Iris, der Regenbogen. Nach ihm weint sie vor Sehnsucht und er, seitdem er sie gesehen, scheint nur ihr zu strahlen; er dringt, für alle heitern und wolkenlosen Räume des Himmels blind, ein in die Regenwand; immer stärker fließen ihre Tränen; immer zärtlicher treffen die Küsse seiner Strahlen ihre tropfenden Perlen. Jede der Perlen nimmt sein Bildnis auf, und alle wollen sie sich gestalten: endlich leuchtet im farbigen Bogen ihr Antlitz dem Geliebten entgegen. Und er zieht auf sie zu, aber ach! er erreicht sie nicht. „So nach des Schicksals hartem Loose, Weichst du mir, Lieblichste davon; Und wär ich Helios der Große, Was nützte mir der Wagenthron!"

Wie die Regentropfen im Regenbogen das Bild der Sonnenstrahlen wiederspiegeln, so Marianne das Bildnis des Dichters. Und wie der Regenbogen zerfließt vor der herankommenden Sonne, so schwand dem Dichter die Geliebte im Augenblick der vollen Annäherung. Ist es nicht erschütternd, wenn hier alte Lieblingsbilder, die in Goethes Seele seit den Tagen der Kindheit schlummerten, neue Gestalten gewinnen, um die Schmerzen wohltätig einzuhüllen, die ihn den Ergrauten bewegen? Den farblosen Nebelregenbogen hatte er, da er auszog von Weimar zum Rhein und zur poetischen Welt des Ostens, begrüßt als Liebesbund zwischen Phoebus und der Wolke, als gutes Vorzeichen. Jetzt hatte er sich mit Farben geschmückt, mit der vollen Pracht von Mariannens Liebeskraft. Aber die Farben zerrannen, die Lichter verblichen und ließen den alten Dichter einsam auf seinem hohen Sonnenwagen. Noch einmal hat er Jahre nachher (1822) ein junges Himmelskind, eine neue Iris gefunden, Ulrike von Levezow: auch hier zerfloß der Regenbogen, und in dem wunderbar rührenden Gedicht 'Aeolsharfen' klangen die sehnsüchtigen Klagen der Suleikazeit zum letztenmal verhallend nach (Weim. Ausg. 3, 28).

Noch in anderer Weise arbeitet Marianne aus der Ferne am Divan selber mit. Sie scheint zuerst auf den Gedanken gekommen zu sein oder ihn ausgeführt zu haben, die Lieder des verehrten Hafis ganz unmittelbar zum Instrument des eigenen, momentanen Gefühlsausdrucks zu machen. Schon als Goethe in Heidelberg weilte, kurz bevor sie ihm nach-

reiste, muß sie ihm einen Chiffernbrief gesendet haben. Solche Chiffernbriefe enthalten nur Zahlen von Seiten und Versen eines Buchs, das die beiden Korrespondierenden besitzen, also in diesem Falle des Hafisischen Divans. Schlägt man die betreffenden Stellen auf und schreibt man sie hintereinander, so gewinnt man ein Mosaikgedicht, das die Gefühle des Briefstellers wiedergibt. Auf einen derartigen Brief Mariannens antwortet das am 21. September 1815 in Heidelberg entstandene Gedicht Geheimschrift (S. 191): „Mir von der Herrin süße Die Chiffer ist zur Hand, Woran ich schon genieße, Weil sie die Kunst erfand."

Unmittelbar nach der gewaltsam überstürzten Rückkehr schrieb Goethe ein solches Chifferngedicht an Marianne, das älteste, das wir kennen. Es ist mit andern durch Herman Grimm aus Mariannens Nachlaß bekannt gemacht worden in jenem trefflichen Aufsatz der Preußischen Jahrbücher, der sie der Öffentlichkeit zuerst als Dichterin vorstellte und ihr Bild aus eigener Freundschaft mit liebendem Herzen und dem Auge des Künstlers für alle Zeit gestaltet hat.

Einen schönen Chiffernbrief Mariannens nahm Goethe in die 'Noten und Abhandlungen' zum Divan auf. In dem Exemplar des Hammerschen Hafis, das Goethes Bibliothek enthielt und das mir Herr Geheimrat Ruland zugänglich machte, finden sich aber auch noch vier kleine Zettel eingeklebt mit Chiffernbriefen Mariannens. Voll Rührung sieht man die vergilbten winzigen Blätter, die etwas ungelenken Schriftzüge der Briefschreiberin. Mit treuer Dankbarkeit hatte Goethe diese Denkmale der edelsten Liebe behütet.

Einer dieser Briefe spricht mit Hafisens Worten das Verlangen nach brieflicher Liebeskunde aus, das, wie aus den Briefen des Gatten an Goethe hervorgeht, Mariannen bis zum Kranksein folterte: „Lange hat mir der Freund schon keine Botschaft gesendet, Lange hat er mir Brief, Worte und Gruß nicht gesandt." Goethe mußte, um den Sinn der Chiffern zu ermitteln, natürlich die Stelle des Hafisischen Divans aufschlagen, da fand er aber unmittelbar auf jene Worte folgend die Verse: „Hundertmal schrieb ich, allein es hat mir der Führer der Reiter keine Boten geschickt, keine Begrüßung gesandt." Und daraus formt er nun seinerseits ein neues Divangedicht, das er freilich in das Werk bei seinen

Lebzeiten nicht aufgenommen hat: „Und warum sendet der Reiterhauptmann Nicht seine Boten Von Tag zu Tage? Hat er doch Pferde, Versteht die Schrift. Die Kranke will nicht, Will nicht genesen Vom süßen Leiden, Sie, an der Kunde Von ihrem Liebsten Gesundend, krankt." Es ist, als hörten wir des besorgten Willemer Bitten, der in seinen Briefen so nachdrücklich im Interesse der körperlich und seelisch leidenden Marianne Goethe um ein schriftliches Wort der Teilnahme anging.

Ein anderer Chiffernbrief Mariannens enthielt den Keim zu einer der herrlichsten Konzeptionen, die Goethe je gelungen, zu der süßesten Blume der Divanerotik. In den Septembertagen 1815 hatten die Liebenden wundervolle Vollmondnächte erlebt. Am 18. September, dem Tage der Abfahrt Goethes von der Gerbermühle verzeichnet das Tagebuch: 'Herrlicher Abend, Vollmonds Aufgang'. In der Seligkeit und Wehmut dieser Stunden war verabredet worden, während der nächsten Vollmondnacht einander in Gedanken nahe zu sein. Einen Monat nachher brachte Goethe die köstliche Erfüllung des Versprechens: Suleika fern vom Geliebten, allein mit der Dienerin, auf all ihre Reden und Fragen stumm, immer nur einen Wunsch, eine Sehnsucht im Herzen, immer nur ein Flüstern auf verlangenden Lippen: 'Ich will küssen'. Stimmung und Kolorit des zauberischen Gedichts sind wie in den schwülen Duft morgenländischer Sommernächte getaucht und orientalische Liebesleidenschaft scheint darin ekstatisch zu stammeln. Diese Blüte der echtesten Liebespoesie hatte Mariannens Chiffernbrief hervorgetrieben. Sie hatte mit Hafis geschrieben: „All mein Leben will ich nur zum Geschäft Von seiner Liebe machen, Immer dachte ich dein, und immer Blutete tief das Herz. Ich habe keine Kraft als die Im Stillen ihn zu lieben. Wenn ich ihn nicht umarmen kann, Was wird wohl aus mir werden? Immer sehnt sich mein Herz nach deinen Lippen". Dieser Brief ist datiert vom 18. Oktober 1815 — genau ein Monat nach Goethes Abreise von der Gerbermühle —, Goethes 'Vollmondnacht', dessen Refrain „Ich will küssen! Küssen sag ich" aus dem Schluß jenes Chiffernbriefes hervorwächst und die Stimmung Mariannens mit stärkeren Akzenten steigert, vom 24. Oktober 1815. Goethe hat also unmittelbar nach dem Empfang der

Chiffern-Epistel als Antwort gleichsam diese selbst in herrlicher Metamorphose zurückgegeben. Das Wort aber von der wiederholten Spiegelung, kann es sich irgendwo besser bewähren als hier?

Es gibt dennoch in der über alle Begriffe merkwürdigen Entstehungsgeschichte des Divans ein Phänomen, wo dieses Wort noch wunderbarer seine Bestätigung findet.

Im 'Buch Suleika' steht ein Gedicht, das von Behramgur, dem Sassaniden, und seiner Geliebten Dilaram handelt. Er hat der Sage nach den Reim erfunden, indem seinen entzückten Liebesreden die Freundin mit gleichem Wort und Klang erwiderte. Nicht mehr, ruft Goethe, darf ich den Sassaniden beneiden: mir ward es auch. „Hast mir dies Buch geweckt, du hasts gegeben; denn was ich froh, aus vollem Herzen sprach, das klang zurück aus deinem holden Leben, Wie Blick dem Blick, so Reim dem Reime nach." Wir wissen aus dem Tagebuch, daß Goethe die Erzählung von Behramgur und Dilaram, die übrigens auch das Motiv für die bekannte Szene in der Helena des Faust hergegeben hat, am 3. Mai 1818 durch Hammers eben erschienene Geschichte der schönen Redekünste in Persien kennen lernte. Damals war der Druck des Divans bereits bis zum 4. Bogen vorgeschritten. Das Gedicht steht auf dem 10. Bogen. Es ist also während des Drucks entstanden und eingeschaltet.

Die Tätigkeit der Druckkorrektur, die Herrichtung des Buchs selbst hat im Verein mit dem persischen Sagenmotiv, das durch unverkennbare Analogien Goethe aufs tiefste treffen mußte, die alten liebenden Erinnerungen an die stille Mitarbeiterin zu einem poetischen, ergreifenden Ausdruck gesteigert. Und jetzt verstehen wir voll jenes 'Hast mir dies Buch geweckt!' Ja, das Buch, wie es unter seinen Händen, aus Korrekturbogen zusammenwuchs. Das Buch, das ein schwacher Abglanz war der tönenden Lieder. Nun erst begreifen wir ganz den Sinn der Schlußstrophe: „auch aus der Ferne das Wort erreicht, und schwände Ton und Schall". Die blühende Welt gegenwärtigen lebendigen Liebesverkehrs ist dahin, versunken. Aber das Sternenfirmament, das sich über dem untergegangenen Paradies wölbte, es ist geblieben: das ewige Gefühl der Liebe dauert.

IV.

„Beide sind wir auf der Erde musterhaft in Freud und Qual" hatte Goethe von sich und Mariannen gesungen. Damit ist das Wesen und die tiefste Absicht der Divandichtung bezeichnet. Nicht im pädagogisch-moralischen Sinn, nicht gesetzgebend und normierend will er darin Muster aufstellen, sondern mit jener in die Tiefen der Welt eindringenden Auffassung, die er sich seit längerer Zeit errungen hatte. Seine Naturforschung, seine Studien der antiken Kunst hatten nach der anschauenden Erkenntnis des Typus gestrebt. Die griechische Plastik hatte ihm die Grundverhältnisse der menschlichen Gestalt; die Metamorphose der Pflanze, die Anordnung der menschlichen und tierischen Wirbelknochen, die Stabilität des Zwischenkieferknochens hatten ihm die Urphänomene des organischen Lebens enthüllt. Auch seine Optik sollte die Urquelle und die Grundprozesse des Lichts und der Farbe enträtseln, seine Geologie die konstanten Grundlagen und Gesetze der Erdgeschichte an den Tag bringen. Diesem großartigen Trieb seines Wesens folgte seine Poesie auf ihrem Gebiet. Auch in der sittlich-geistigen Welt galt es seit der Rückkehr aus Italien immer mehr und mehr, die Typen, die ewigen Grundverhältnisse, die konstanten Elemente aufzufinden. Sie poetisch darzustellen, sah er hinfort als die eigentliche Lebensaufgabe seiner Kunst an. Die Epoche des exklusiven Klassizismus hatte das nur fragmentarisch und einseitig vermocht. Die Zeit der Vertiefung in den Orient brachte die universelle Ergänzung. Die 'Urelemente orientalischer Poesie' will er ergründen. Er zum erstenmal stellt einen Begriff von unabsehbarer Fruchtbarkeit auf: den Begriff der Naturformen der Dichtung, und wird dadurch der Bahnbrecher, der Schöpfer einer erst in unseren Tagen ernsthaft in Angriff genommenen Wissenschaft, der vergleichenden Poetik.

Aber aus der östlichen Wiege des Menschengeschlechts holt er sich auch die wahren Urphänomene des sittlichen Lebens: der Religion, der Liebe, der Herrschaft. In der Herrlichkeit der morgenländischen Poesie findet er die reine Menschheit. Ein politischer und religiöser 'Weltenspiegel' soll dieser Divan werden. Das Zeitalter Napoleons sollte sich im poetisch dargestellten Zeitalter des mongolischen Eroberers Timur reflektieren. Von dem breit geplanten politischen 'Welten-

spiegel', den ein umfassendes 'Buch Timur' in die Mitte des ganzen Werkes stellen sollte, ward freilich nur ein einziges Bruchstück fertig: 'Der Winter und Timur'. Daneben sprach der sterbende Parse sein Vermächtnis altpersischen, d. h. indogermanischen, vorislamischen und vorsemitischen Glaubens aus: die Anbetung der ewigen alldurchdringenden, allgegenwärtigen Natur, des Lichts, der Sonne, des reinen Feldes, des Wassers, alles dessen, worin sich der Herr des Lebensquells abspiegelt. Die emporsteigende Sonne, die auf Morgenflügeln über die Gipfel des Darnawend sich erhebt, ist ein Abbild Gottes auf seinem Thron: wie Faust fühlt sich der alte Parse tausendmal mit ihr getragen, ihr entgegen gezogen, aber ebensooft, wenn ihr Feuerkreis hervortritt, steht er geblendet und wirft sich anbetend zur Erde; gleich Faust verkündet er als höchste Offenbarung: 'Schwerer Dienste tägliche Bewahrung'. Der Dichter erkannte indessen seine Unfähigkeit, die politisch-religiöse Symbolik im großen Stil entsprechend fortzusetzen und rief sich zu: „Laß den Weltenspiegel Alexandern "(S. 195). Das 'Buch des Parsen' blieb so gut wie das 'Buch Timur' ein Torso. Aber dem Drange Goethes, die Elemente des religiösen und politischen Lebens zu erkennen, haben beide ein herrlich Denkmal gesetzt.

Mit einem Wort: der Divan will den Begriff des Goethischen Typus auf dem Gebiet der Poesie, Moral, Religion künstlerisch gestalten, indem er die menschliche Einheit der beiden getrennten Welthälften, des Orients und des Okzidents, vor Augen stellt. Das ist der zweite Sinn des Ausdrucks west-östlich[1]). Und aus ihm heraus wächst das Bewußtsein und die Pflicht der Toleranz, des liebevollen Verstehens alles Menschlichen unter allen Zonen, in allen Individuen.

In seiner Naturbetrachtung war Goethe über dem Streben nach dem Typus je länger je mehr zu genetischer Anschauung vorgedrungen, zu der Frage nach dem allmählichen Werden. Der Divan zeigt dieselbe Auffassung im Bereich des Sittlichen und Religiösen. Goethe hat die Ursprünglichkeit des parsischen monotheistischen Lichtdienstes klar erkannt. Der alte Parse vertritt die angestammte, unterdrückte, verfolgte nationale Religion, die durch den erstarrenden

---

[1]) Über die erste Bedeutung s. oben S. 298f.

Kultus Zoroasters, dann durch den arabischen Islam abgelöst und eingeengt, schließlich verdrängt wird. Goethe ist der historische Fundamentalgegensatz zwischen der alten indogermanischen Kultur Persiens und der semitisch-arabischen Invasion durchaus aufgegangen. Er bemerkt mit dem Sinn des echten Geschichtsforschers, daß „mag auch ein Land noch so oft von Feinden erobert, unterjocht, ja vernichtet sein, sich doch ein gewisser Kern der Nation immer in seinem Charakter erhält" (Weim. Ausg. 7, 18): der indogermanische oder arische Charakter der Perser. Er sondert ebenso scharf die älteste vormohamedische arabische Zeit und ihre wilde Volkspoesie, die er in Proben charakterisiert, von der jüngeren, islamitischen.

Er, der eben an Pestalozzis neuer Erziehungsmethode heftig zu tadeln pflegte, daß sie nicht auf die Bedeutung der Überlieferung für Sprache, Kunst und Wissenschaft Rücksicht nehme, betont mit feinem Gefühl die Macht der Stammestraditionen im persischen Orient. Er skizziert den merkwürdigen Prozeß der doppelten nationalpersischen Reaktion gegen die griechische und dann gegen die arabische Kultur auf dem Gebiete der Sage und Poesie. Er versucht, eine völlige Geschichte der Dichtung Persiens von der ältesten bis zur neuesten Zeit zu entwerfen, auf dem riesigen Hintergrund der hebräisch-arabischen Urzeit, zugleich mit fortwährenden Blicken auf die Einwirkung indischer und abendländischer Dichtung, Kunst und Sitte. So wächst dieses literarhistorische Problem unter seinen Händen auf zu einem kulturgeschichtlichen: die Berührung und der Austausch zwischen Orient und Okzident seit dem Altertum und von den Kreuzzügen bis zur Gegenwart.

Und dies führt auf die dritte Bedeutung des Namens west-östlich. Der historische wechselseitige Zusammenhang der beiden polarischen Gebiete menschlicher Kultur soll im Divan aufgedeckt werden. Indem das geschieht, wird aber zugleich die Blüte menschlicher Tugend gekräftigt: die Tugend des menschlichen Gemeingefühls, aus welchem der Entschluß zu friedlicher, internationaler Kulturarbeit hervorgeht.

V.

Goethes Anstoß hat mächtig gewirkt. Die nächsten Jahrzehnte zeitigen bei uns und im Ausland eine lange Reihe orientalischer Dichtungen. Aber nur wenige nähern sich der Höhe seines Standpunkts. Bald überwiegt die formale Kunst treuer Nachbildung der fremden Formen, wie bei Rückert und Platen; bald die Sucht nach brennendem Lokalkolorit und romantischer Freiheitskultus, wie bei Victor Hugo, bald die politisch-soziale oder ästhetische Tendenz, wie bei Lord Byron, wie bei den deutschen Griechensängern; bald die erotische Richtung, wie bei Leopold Schefer; bald die epikuräische Skepsis, wie bei Bodenstedt. Man hat Goethe übertroffen in der Echtheit des historischen Kostüms, in der Wirklichkeit der äußeren Szenerie. Die poetische Wahrheit behält er vor allen.

Diese poetische Wahrheit ist unabhängig von den Flittern der Gewänder, von pünktlicher Genauigkeit der Chronologie. Sie verträgt Anachronismen, denn sie dringt in den Kern der menschlichen und kosmischen Natur. Die merkwürdige Äußerung, die Goethe in den Tagen der Divandichtung zu Boisserée tat: „über viele Dinge kann ich nur mit Gott reden“ (1, 252) klärt über dieses Werk am besten auf. Nicht umsonst stellt er sich Hafis gleich, dessen Name so viel als Kenner des Koran bedeutet, und bezeugt, daß sich ihm das göttliche Buch der Bücher wie das göttliche Angesicht auf das Tuch der Veronica abgedrückt habe. Nicht umsonst eröffnet er am Ende der Dichtung den Aufstieg in das himmlische Paradies.

Die unzerstörbaren geheimen Grundkräfte alles Menschenwesens, die über Raum und Zeit, über Religionen und Völker hinaus dauern, die Erdbeben und Revolutionen überstehen, erstrahlen in seinem Divan gleich ewigen Sternen des sittlichen Lebens. Dies west-östliche Universum, das er, Prophet und Priester einer frohen Botschaft, aufbaute, im Einklang mit allen guten Genien der Erde und des Himmels, insbesondere auch mit der vorkirchlichen, echten Lehre Christi nach dem alten Bericht der Evangelien, es wird in seinen Fundamenten und Riesensäulen bleiben, wenn wir alle nicht mehr atmen. Aber so lange uns die Sonne scheint, deren farbigen Abglanz Goethe mit der Demut und Bescheidung

der Gotteskindschaft verehrte, sollen wir in stillem, beharrlichem Widerstand gegen den Wust und den Aberwitz unserer Zeit, gegen Trägheit, Stumpfsinn und Habgier, unbekümmert um Zweifel oder Spott, diesen Plan des großen Baumeisters immer deutlicher zu verstehen, immer weiter zu verbreiten streben.

Der Geist Herders und Schillers hat daran mitgearbeitet. Der Geist tiefer und starker Liebe zu der unsterblichen, göttlichen Natur reiner Menschlichkeit, einer Liebe, welche die ganze Welt und alle Epochen umfassend durchdringt.

Den fordernden Elementen des gegenwärtigen Zeitalters kommt dieses Werk entgegen, insofern es die Bruderschaft des Menschengeschlechts predigt und der verbündeten geistigen Arbeit aller Nationen das Wort redet. Sie kann sich nur im Frieden betätigen, und insofern lehrt und fordert der Divan den allgemeinen Völkerfrieden. Freilich ruht er auch auf der Überzeugung von der Unvergänglichkeit des elementaren, des dämonischen Naturlebens, und zu diesem gehört der Krieg, die Herrschaft. So konnte Börne dieser Dichtung einen sklavisch-reaktionären Charakter vorwerfen und darin eine Verherrlichung des Despotismus erblicken. In Wahrheit lebt in ihr die erhabene Tendenz der Versöhnung der Welt, nach der auch heute so viele der Edelsten höchsten und niedersten Standes verlangen.

Auf der andern Seite setzt sich der Divan der mächtigen, heute von oben und unten herandringenden Strömung entgegen, welche die Vergangenheit, die geschichtliche Überlieferung, die nationalen und die persönlichen Individualitäten fortspülen möchte.

Das nächste Jahrhundert wird diese beiden Gewalten, die weltbürgerliche und die national-individuelle, in verstärktem, vielleicht in einem Kampfe auf Tod und Leben sehen. Wir kennen nicht seinen Ausgang. Aber wie auch die Würfel fallen, welche sozialen und politischen Geschicke auch über unser Vaterland kommen, ob kriegerische Kämpfe, ob Revolutionen oder der Wettstreit friedlicher Arbeit die Zukunft beherrschen werden, Deutschland kann seine Weltrolle nur erfüllen, es kann sich selbst im Chore der Völker nur erhalten, wenn ihm sein Schatz veredelter Bildung bewahrt bleibt und lebendig fortwirkt, dessen Sammlung, Ordnung und Verwaltung wir Lessing und Herder, Schiller und Goethe danken.

Die Bedeutung ihres Erbes hat sich in diesen Tagen uns aufs neue unauslöschlich eingeprägt, da seinen kostbarsten Bestandteilen hier soeben ein würdiges Asyl errichtet worden ist, darin sie trotz allen Stürmen leben, daraus ihre Kräfte hervorstrahlen können. Unsere diesjährige Zusammenkunft erhält hierdurch ihre Weihe und mit einem besonders feierlichen Glanz vollzieht sich diesmal das Schauspiel, das hier in Weimar nun schon so oft wiedergekehrt ist: ein erlauchtes Fürstenhaus, das seine idealen Aufgaben im Sinne Karl Augusts, zum Wohle Deutschlands, zum Segen der Welt, erfüllt, und eine freie Gemeinde von Männern und Frauen aller Kreise huldigen gemeinsam und einträchtig dem Größten der großen Zeit Weimars, dem überragenden Führer und Berater menschlicher Bedürftigkeit, dem Genossen und tröstenden Verklärer irdischer Unvollkommenheit, dem Boten des Vertrauens und der Hoffnung auf die guten Mächte des Lebens. Möge das Bild dieses herrlichen Menschen, das heute wieder vor uns erstand, immer reiner und klarer in uns aufleben, frei von jeder Verdunklung, aber auch von jeder Apotheose, möge es uns immer wirksamer begeistern und stärken zum Dienst unserer heiligen Sache: der Nation die idealen Kräfte zu erhalten und zu vermehren, durch die sie ihrem Weltberuf allein genügen kann.

Dem Vaterland in Liebe und Treue ergeben, das Auge gerichtet auf das voranschreitende verehrte Fürstenpaar, wollen wir das im west-östlichen Sinn geprägte wundervolle Bekenntnis Goethes heute, wir wollen es allezeit wiederholen, immer besser bewähren und an jüngere Geschlechter weitergeben: „Bin Weltbewohner, bin Weimaraner". Dem kommenden Jahrhundert, dem unsere Arbeit gilt, ihm leuchte dieses Wortes Erfüllung.

EXKURS ÜBER DEN SCHLUSS DES 'SCHWAGER KRONOS' UND DEN AUSGANG DES URFAUST (UNGEDRUCKT)

Zu Seite 284 Anm. *). Im Frühling 1890 habe ich als sprachlicher Redaktor für die von der Eisenacher evangelischen Kirchenkonferenz berufene Kommission zur Revision der Bibel Luthers seine Übersetzung der Propheten durchgearbeitet. Damals erregte mein Aufmerken Luthers Text von Jesaia 14, 9: „Die Hölle drunten erzitterte vor dir, da du ihr entgegenkamest. Sie erwecket dir die Todten, alle Böcke der

Welt, und heißt alle Könige der Heiden von ihren Stühlen aufstehen". Indem ich diesen Wortlaut mit andern Übersetzungen (auch der Septuaginta) verglich, erkannte ich, daß aus dieser Stelle der Schluß des 'Schwager Kronos' stamme. Goethe hatte schon als Knabe des gelehrten Straßburger Theologen und Orientalisten Sebastian Schmid Ausgabe des Alten Testaments mit beigedruckter lateinischer Übertragung benutzt, wie er in 'Dichtung und Wahrheit' (Buch 4 und 12) erzählt (vgl. meine Abhandlung 'Faust und Moses', Sitzb. d. Berliner Akad. d. Wissensch. 1912, S. 389 und Anm.). Schmids lateinische Übersetzung lautet: *Infernus inferius commotus est propter te, obviam veniendo tibi: excitavit propter te Rephaim, omnes potentes terrae; surgere fecit de thronis eorum omnes reges gentium.* Die Repha'îm (oder Raphaim) erscheinen auch Jes. 26, 14.19 als Bewohner der Unterwelt, d. h. als Geister oder Schatten der Toten, und anderwärts ('Kinder Raphas' 2. Sam. 21, 16. 18. 20. 22; vgl. 5. Moses 2, 10f. 20f. 3,11) als Ureinwohner Kanaans von riesenhafter Größe, werden daher in der Septuaginta stets mit γίγαντες wiedergegeben.

Im Englischen Bibelwerk, dessen deutsche Bearbeitung Goethe nach seinem Bericht in 'Dichtung und Wahrheit' gleichfalls als Knabe studierte, lautet die Übersetzung der Stelle folgendermaßen (Die heilige Schrift des alten und neuen Testaments nebst vollständiger Erklärung derselben usw. von Romanus Teller, 8. Teil hrsg. von Dietelmair, Leipzig 1758 S. 380f.): „Die Hölle von unten war unruhig um deinetwillen, um dir entgegen zu gehen, da du kamest, sie weckte um deinetwillen die Todten auf, alle Böcke der Erde, sie läßt alle Könige der Heiden von ihren Thronen aufstehen." Dazu die Erklärung: „Die Toten sollten sich über den Fall des Königs in Babel erfreuen und einander drängen, um ihm, bei seiner Ankunft in dem Lande der Finsterniß, entgegen zu gehen. Sie sollten ihm den vornehmsten Platz anbiethen . . . Sie sollten von ihren Thronen aufstehen, und ihn darauf sitzen lassen, wie die geringern zinsbaren Fürsten der Erde zu thun pflegeten, wenn er sie mit einem Besuche beehrete". „Das Wort Rephaim wird hier von Todten gebrauchet, wie Ps. 89, 11; Sprüche 2, 17; c. 9, 18; Jes. 26, 14. Sie werden von einem Wort also genennet, welches schwach sein, ohnmächtig werden, ablassen oder aufhören bedeutet. So verstehen es hier die meisten jüdischen Ausleger von Todten. Der Chaldäer aber übersetzet es, aus Ezech. 32, 18 durch Mächtige oder Riesen, wodurch einige christliche Ausleger die Riesen der Sündflut verstehen, ob dieselben schon nicht also genennet werden. 1. Mos. 6, 4 [hier heißen die Nachkommen der von den 'Kindern Gottes' (d. h. den Engeln) mit den Töchtern der Menschen gezeugten Kinder 'Gewaltige in der Welt': dies also die Quelle des im Schwager Kronos für den fraglichen Begriff der Jesaia-Stelle gewählten Worts!]. Die Kinder Enaks werden, wie einige Juden sagen, 5. Mos. 2, 10, 11 Rephaim genennet; und zwar, wie es scheint, von einem Volke dieses Namens, 1. Mos. 14, 5; cap. 15, 20, welches vermutlich in dem Thale bei Jerusalem gewohnet hat, dessen Jos. 15, 8 cap. 18, 6 ge-

dacht wird, indem die Enakim entweder von diesem Volke herstammeten oder ihm an Gestalt ähnlich waren. Allein hier scheinen weder die Riesen vor der Sündflut noch die Enakim gemeynet zu werden: sondern solche mächtige Fürsten, welche die Macht des babylonischen Reiches gekannt und gefühlet hatten, indem sie dadurch bezwungen worden waren. Für Böcke steht im Englischen: Die Vornehmen. Andere übersetzen: alle Führer der Erde, die Fürsten, die Beherrscher, die Obrigkeiten und die Großen, die vor dem Angesichte des Volkes ein- und ausgehen. 4. Mos. 17, 16. 17. 1. Sam. 18, 13 ... Im Hebräischen steht die großen Böcke; diejenigen, welche vor der Heerde hergehen. Jerem. 50, 8; c. 51, 40."

Hieraus und aus Schmids Übersetzung *omnes potentes terrae* entnahm Goethe für Luthers 'alle Böcke der Welt' (Septuaginta: *συνηγερθησάν σοι πάντες οἱ γίγαντες, οἱ ἄρξαντες τῆς γῆς*; Kautzsch: 'alle Führer der Erde') seine Fassung: 'von ihren Sitzen Sich die Gewaltigen lüften'.

Schon Suphan hatte (Zeitschr. f. dtsch. Philologie 1876, Bd. 7, S. 212) richtig gesehen, daß hier auch des Hohenpriesters Kaiphas Verwünschung gegen Jesus in Klopstocks Messias (Gesang 4) vorbildlich wirkte:

> [Fahre zur Hölle,] daß tief im Thore des Todes
> Könige dir vom eisernen Stuhl aufstünden, die Kronen
> Niederlegten und bitter und spöttisch Hosannah dir riefen.

Aber der Ursprung dieser Verse aus Jes. 14, 9 war ihm damals entgangen. Mein obiger Hinweis auf die Jesaiastelle und meine erwähnte sechs Jahr ältere Entdeckung, die unveröffentlicht blieb, können, obgleich selbständig gefunden, doch nicht die Priorität für sich beanspruchen. Es hat bereits etwa gleichzeitig mit mir W. Ringeling in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht Bd. 4 (1890), S. 485 f. eine Ableitung des Bildes aus einem bardisierenden Trauerlied von Denis auf Gellerts Tod, die Hildebrand gegeben hatte, ablehnend, die Jesaia-Worte als Quelle aufgedeckt. Hildebrand stimmte dem ausdrücklich zu (ebd. S. 547). Dann machte Pniower (Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte Bd. 1 [1890], 2. Halbband, S. 126) darauf aufmerksam. Aber obgleich ich in meinem oben abgedruckten Weimarer Festvortrag von 1896 an sichtbarer Stelle den richtigen Quellennachweis mitteilte, und Kluge seine frühere Ableitung des Bildes aus der Walhall-Szene eines von Herder übersetzten altnordischen Skaldengedichts ergänzte durch den glücklichen Hinweis auf den Anklang in Ottiliens Tagebuch ('Wahlverwandtschaften' II, 3, Weim. Bd. 20, S. 224) und auf die von Ringeling, Pniower, mir herangezogene Urstelle Jes. 14, 9, ohne freilich seine Vorgänger zu erwähnen (Goethe-Jahrbuch 1900, 1902, Bd. 21, S. 262 f., 23, S. 205; Petsch ebd.; s. E. Schmidt, Jub. 14, S. 382, zu Faust 10322), haben noch 1908 Suphan, und Wahle (Aus Goethes Archiv. Die erste Weimarer Gedichtsammlung in Faksimile-Wiedergabe, Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 23, S. 25 und Anm.) die Herkunft des Bildes aus dem alttestamentlichen Prophetenbuch als eine neue Entdeckung vorgetragen. Ebenso hat Max Morris (Der junge Goethe Bd. 6, Leipzig 1912, S. 402) ohne Nennung seiner Vorgänger, denen

inzwischen noch Eugen Wolff (Goethe-Jahrbuch 1909 Bd. 30, S. 106f.) sich gesellt hatte, Jesaia 14,9 als Vorbild hingestellt, wobei ihm noch das Unglück widerfuhr, daß er in seinem Zitat des Luther-Textes — in Übereinstimmung mit Eugen Wolff — die entscheidenden Worte 'alle Böcke der Welt' (das sind eben die Giganten oder Titanen, 'die Gewaltigen', denen sich der junge Goethe an die Seite setzte!) ausließ. Im Jahr 1920 machte Adolf Metz sogar jene Schlußverse des 'Schwager Kronos' zur Grundlage einer ausführlichen Antwort auf die Frage: 'War schon im Ur-Faust die Rettung des Helden vom Dichter beabsichtigt?' und schloß aus ihnen, die er, ohne der Jesaia-Worte zu gedenken, allein „im Sinne der altgermanischen *hel* = Höhle, lediglich als Herberge der Toten, als Aufbewahrungsort für die müde gewordenen Sterblichen, von deren Zustand es kein Wissen gibt", deutete, daß die Frage, der seine Abhandlung gilt, ob der Dichter des 'Faust' seinen Helden habe retten oder dem Teufel überlassen wollen, gar nicht gestellt werden könne (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1920, Bd. 7, S. 90, 92). Umgekehrt folgerte bald nachher Gustav Roethe, indem er Max Morris unverdienter Weise rühmte als Entdecker des Zusammenhangs mit der Prophetenrede des Jesaia (Sitzb. der Berl. Akad. d. Wissensch. 1920, S. 646): „Es ist wirklich die Hölle, die das Genie empfängt, nicht eine farblose Unterwelt oder gar Walhall. Der Gegensatz zum Himmel besteht." Ich halte diese Folgerung nicht für zulässig. 'Hölle' bedeutet Goethe und seiner Zeit vielfach wirklich nur die Unterwelt, die Wohnung der Toten ohne den Nebensinn des Straforts.

In diesem Sinn hatte Luther für den eben besprochenen Vers des Jesaia (14, 9) das Wort 'Hölle' gebraucht, hat die oben angeführte deutsche Wiedergabe der englischen Bibelübersetzung es beibehalten.

In der Satire 'Götter Helden und Wieland', die etwa ein Jahr vor dem 'Schwager Kronos' entstanden ist, brachte Goethe, den antiken Orcus auf die Scene. Natürlich hat er Vergils umfassendes Bild der Unterwelt (Aeneis VI, 268—898) seit früher Jugend gekannt und oft sich aufs neue vorgeführt, auch des Lucrez Aufzählung der Hadesgestalten (De rer. nat. III 978—1023) gelesen und wiederholt sein einen reichen Quellenstoff mitteilendes Not- und Hilfsbuch, Hederichs Mythologisches Lexikon gerade auch für die Mythologie des Jenseits zu Rate gezogen. Ich verweise hierfür auf meinen Aufsatz 'Faust und die Sorge', Deutsche Vierteljahrsschrift Bd. 1 (1923) S. 39ff. In der Wielandtravestie ist der Orcus der Wohnort der abgeschiedenen Heroen Admet und Alceste, ihr Aufenthalt und Zustand darin hat nichts von Qualen der Verdammnis.

Noch deutlicher zeigt sich das in dem Orcusbild der 1777 gedichteten 'Proserpina'. Das Schattenreich, dessen Königin zu sein Proserpina beklagt, vereint die Abgeschiedenen in durchaus getrennten Bezirken und Lagen: „Hoffnungslos ist ihr Schmerz! Hoffnungslos der Abgeschiedenen Glück." Dem Tartarus, den Qualen des Tantalus, Ixions, der Danaiden gegenüber steht, weit davon entfernt, das 'ruhige Wandeln der Seeligen': aus ihren leichten Tänzen in ihren tiefen Hainen, in ihrer lispelnden Wohnung (W. 17, S. 41ff.; Jub. 7,

S. 254f.) rauscht zwar nicht das Leben, der Seligkeit Fülle der irdischen Welt; aber ihr Zustand hat doch auch nichts vom Los einer Verdammnis oder Bestrafung.

Es ist daher eine poetische Unklarheit, wenn Proserpina dem Liebesgott Amor, weil er den Herrn der Unterwelt Pluto entflammt und zu ihrem Raube bestimmt hat, zürnend zuruft:

> Hast du nicht Muthwilliger,
> Genug an Himmel und Erde?
> Mußt du die Flammen der Hölle
> Durch deine Flammen vermehren?

Dieser Zug wirkt auf jeden modernen Hörer oder Leser wie eine Entgleisung in die christliche Höllenvorstellung und wie ein Widerspruch gegen den sonst festgehaltenen antiken Charakter der Scene. Dieser Eindruck ist freilich irrig. Denn auch in der antiken Unterwelt spielt Feuer durch den frühen Einfluß orphischer Anschauungen eine große Rolle, und obgleich ursprünglich ihm dabei blos eine reinigende (lustrale) Aufgabe zufiel, wurde es doch schon zeitig ein Mittel peinigender Strafe der verdammten Sünder und so ein Kennzeichen des Tartarus. Der Pyriphlegeton fließt bei Vergil (Aeneïs VI 550f.) vor dem Tor des Tartarus; nach der Belehrung, die Anchises seinem Sohn Aeneas erteilt, dient Feuer dazu, um die Seelen der Frevler von ihrer Sündhaftigkeit zu läutern (Aen. VI 742); nach der Darstellung des Lucrez ist Feuer neben Geißel und Kerker eines der Peinigungsmittel des Tartarus und wirkt als ein solches durch Fackeln, brennendes Pech und glühendes Eisen (Rer. nat. III 1017). Auch der feurige Schwefel der Hölle, der in Orests Höllenphantasie auftaucht (Iphigenie III 1, V. 1154) und auf den ich noch zurückkomme, entspricht durchaus den antiken Tartarusmotiven von ursprünglich lustralem Charakter, die dann von der christlichen Eschatologie übernommen sind (vgl. Albrecht Dieterich, Nekyia, Leipzig 1893, S. 200ff.). Das Wesentliche darüber fand Goethe im Mythologischen Lexicon Hederichs s. v. *Ades*, *Erinnyes Eumenides*, *Furiae*, *Tartarus*. Die dort gegebenen Erklärungen: „Hades die Benennung der Hölle oder der unterirdischen Örter bey den Griechen" und „Tartarus der allerfinsterste Ort in der Hölle" verwenden das Wort 'Hölle' gleichfalls im Sinne von Unterwelt.

An sich also enthält die Nennung der 'Hölle' im Munde der Proserpina keinen unantiken Zug. Doch befremdet sie deshalb, weil Höllenflammen nur dem Tartarus, d. h. ausschließlich einem Teile des Orcus, dem Strafort der Verdammten, sowie dem vor dessen Eingang fließenden Phlegeton zukommen, die Liebesflammen Plutos aber, des Herrschers der ganzen Unterwelt, dessen Thron weit entfernt vom Tartarus liegt und dessen Reich keineswegs einfach dem Tartarus gleichgesetzt werden kann, mit jenen Tartarus-Flammen keine örtliche Gemeinschaft haben. Die Antithese der Flammen Amors und der Flammen der Hölle war nur möglich durch den Doppelsinn des Worts 'Hölle', das bald die gesamte Totenwelt, bald

nur den Bezirk der zu ewiger Peinigung verdammten Toten bezeichnet.

Antik ist in Goethes 'Proserpina' besonders auch, daß im Orcus erst die 'ernsten Gerichte' des Schicksals über das Los der Abgeschiedenen stattfinden (W. 27, S. 42. Z. 1f.; Jub. 7, S. 254, Z. 28f.). Aber der Ausdruck 'Hölle' wird ohne Arg dieser ganzen, antik gestalteten Unterwelt doch beigelegt in dem später der Scene vorgesetzten humoristischen Prolog des Akalaphus, der sich als 'Hofgärtner in der Hölle' vorstellt.

Für die spätere Aufführung des Monologs als Melodram (1815) hat Goethe genaueste scenische Anweisungen über die Dekoration der Unterweltdarstellung gegeben, die sichtlich von Vergils Unterweltstopographie (Aeneïs VI 540ff.) abhängt. Das Schattenreich zerfiel danach in folgende Teile: eine schwach beleuchtete Höhle mit den drei Parzen in der Mitte bildet das Fußgestell für Plutos Thron; 'links davon auf der Nachtseite' der Bezirk der Gequälten (Tantalus, Ixion, Sisyphus); 'auf der lichten Gegenseite die Seligen'. Auf der Schattenseite der Verdammnis litt jeder der Heroen allein, hier dagegen sprach sich die Seligkeit dadurch aus, daß allen ein geselliger Genuß bereitet war. Dort steigt der frohbegrünte elysische Hügel auf, eilt eine Gattin dem herankommenden Gatten entgegen, oben in einem Palmenlusthain, hinter welchem die Sonne aufging, erschienen Freunde und Liebende in vertraulichem Wandeln (W. 40, S. 114f.; Jub. 37, S. 74f.).

Im Ganzen wird dieses Hades-Scenar auch schon Goethe vor Augen gestanden haben, als er die Wieland-Satire, den 'Schwager Kronos' und das Monodram 'Proserpina' schuf. Denn auch schon der Schluß seiner Straßburg-Frankfurter Shakespeare-Rede (Morris, Der junge Goethe 2, S. 140; W. 37, S. 134f.; Jub. 36, S. 7) setzt in dem die Anakreontik ironisierenden Bilde des 'Elysiums des guten Geschmacks' voraus, daß die Toten ihr Schattenleben zwischen Myrten und Lorbeergebüschen im Elysium verschlendern und vergähnen. Der 'Hölle nächtliches Thor' ist jedesfalls nach Goethes Vorstellung nichts mehr und nichts weniger als der Eingang in das Totenreich. Ob er nach Elysium oder zu einem Ort der Leiden führt, bleibt dahingestellt. Das entscheidet erst das im Orcus stattfindende Gericht. Aber allerdings braucht Goethe gleich seiner Zeit das Wort 'Hölle' so für Unterwelt, daß sich dabei gelegentlich die christliche Vorstellung eines Orts der Verdammnis und ewiger Qualen einmischt, obgleich ihm wohl ein ernsthafter Glaube an eine unwiderrufliche Verdammnis und auch nur die Vorstellung einer solchen, wenn man von seiner knabenhaften 'Höllenfahrt Christi' absieht, immer widerstrebt hat (vgl. z. B. das über die 'Wiederbringung' Gesagte im 'Brief des Pastors', Morris, D j G. 3, S. 111, 112f.; W. 37, S. 156, 158f.; Jub. 36 S. 84, 85f.).

Dieses Ergebnis findet seine eigentliche Bekräftigung durch eine darum von mir für den Schluß aufgesparte Betrachtung der 'Iphigenie'. Hier gewinnt man für die Situation des Schlusses von

Schwager Kronos' volle Aufklärung, und hier tritt zugleich das Schillernde des Worts 'Hölle' stark hervor.

Der Begriff Hölle und seine Ableitungen werden von Goethe in der 'Iphigenie' in einer ganz weiten und wechselnden Bedeutung, ja scheinbar widerspruchsvoll gebraucht. 'Der Höllenschwefel', der dem Orest 'auf der Seele marternd brennt' und die vorsätzlich angefachte Glut von seines Hauses Schreckensbrand nährt (III, 1 V. 1154), weckt in uns eine christliche Höllenvorstellung, soll aber nur die Seelenqual bezeichnen, die dem Muttermörder die verfolgenden Erinnyen (V. 1149f.) bereiten. Die Erinnyen warten auf den von Gewissenspein Gefolterten und werden ihn, wie er meint, sobald er den heiligen Hain der Diana, der ihn schützt, verläßt, als ihre Beute vor sich her treiben (V. 1134ff.). Offenbar dem Tode entgegen. Der Weg zum Hades taucht vor seinen Augen auf (V. 1142f.):

> Durch Rauch und Qualm seh' ich den matten Schein
> Des Totenflusses mir zur Hölle leuchten.

Bedeutet hier Hölle das Totenreich oder den Tartarus? Daß dort (am Phlegeton) der Eingang zum Tartarus ist, schwebt vor, wird aber nicht ausgesprochen. Des Orest Erinnerung an seine Kinderzeit in Mykene, da seine Schwester Elektra weinend von dem fernen Vater erzählte und er sich nach Troja zu ihm oder ihn her zu sich wünschte, wird von Pylades mit den Worten abgewiesen (II, 1, V. 628ff.):

> O laß von jener Stunde
> Sich Höllengeister nächtlich unterhalten!
> Uns gebe die Erinnrung schöner Zeit
> Zu frischem Heldenlaufe neue Kraft.

Das mißversteht der heutige Leser leicht und denkt bei den Höllengeistern an peinigende Teufel. Aber weder diese sind gemeint noch gemarterte Verdammte. Vielmehr bedeutet 'Höllengeister' hier einfach die Geister oder Seelen der Abgeschiedenen im Hades (oder, wie es V. 636 heißt, im 'Orcus'), die in der Nacht der Unterwelt von der 'Erinnerung schöner Zeit' kraft- und tatlos sich unterhalten. Dem stellt Pylades gegenüber die neue Kraft, die aus dieser Erinnerung der Lebende zu frischem Heldenlauf gewinnen solle. 'Hölle' ist hier nichts anderes als was Orest später der Iphigenie gegenüber 'das dunkle Reich' nennt, in das er sie nach seiner Opferung mit ihm zu gehen auffordert (V. 1234).

Das Leben der Abgeschiedenen in diesem dunklen Reich, auch das seiner frevlerischen Vorfahren denkt sich Orest (III, 2) keineswegs als einen Zustand der Martern und Qualen. Vielmehr gibt er ein Bild (V. 1260—1300) ganz anderer Art: der Krampf des Lebens ist aus dem Busen hinweggespült, still fließt der Geist, nach dem Trunk aus der Quelle des Vergessens; die Schatten in den ewigen Nebeln werden den Verfolgten in ihrer Ruhe gefällig laben. Dann aber folgt eine Vorstellung, die auf das nächste derjenigen verwandt ist, die den Schluß des 'Schwager Kronos' bildet (V. 1266ff.).

Welch ein Gelispel hör' ich in den Zweigen,
Welch ein Geräusch aus jener Dämmrung säuseln? —
Sie kommen schon, den neuen Gast zu sehn!
Wer ist die Schar, die herrlich miteinander
Wie ein versammelt Fürstenhaus sich freut?

Die Ahnherrn seines Hauses also, die hier (V. 1271—1278) in vertraulichen Gesprächen aller irdischen Feindschaft, Mordtat und Rache vergessend wandeln, wollen ihn, den Ankömmling, den neuen Gast sehen, begrüßen, willkommen heißen (V. 1279ff., 1295, 1300f.):

So bin auch ich willkommen, und ich darf
In euren feierlichen Zug mich mischen.
Willkommen, Väter! euch grüßt Orest . . .
Seht euren Sohn! Heißt ihn willkommen . . .
Ihr ruft: Willkommen! und nehmt mich auf.
O führt zum Alten zum Ahnherrn mich!

Es ist unstreitig dieselbe Situation wie Jesaia 14, 9 und im Schlußbild des 'Schwager Kronos' und in Ottiliens Tagebuch (s. oben S. 326).

Freilich taucht hinter diesem freundlichen Bilde, diesem Hades-Idyll, das Thyest, Atreus und ihre ermordeten Söhne miteinander bilden, ein anderes, furchtbares Bild auf: der Ahnherr fehlt, bleibt dem Kreise seiner Nachkommen im Orkus fern, der alte Tantalus ist gefangen im Tartarus, seiner Heldenbrust sind grausame Qualen mit ehernen Ketten aufgeschmiedet (V. 1307ff.). Hier auch, im Tartarus, ist nach Goethes poetischer Vorstellung der eigentliche Wohnsitz der Eumeniden oder Erinnyen, in den sie, nachdem Orests Mord gesühnt und er von seinem Wahnsinn geheilt ist, von ihm weichend zurückkehren (V. 1358):

Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.

Nach alledem scheint es unerlaubt, aus jenem 'in der Hölle nächtliches Thor' des 'Schwager Kronos' neben dem parallelen, unmittelbar darauffolgenden 'daß der Orcus vernehme: ein Fürst kommt' herauszulesen, des Dichters Anschauung wolle, daß den Insassen des Postwagens, den Schwager Kronos führt, das Genie, am Abschluß seiner Lebensfahrt 'wirklich die Hölle', d. h. der Qualort der Verdammten im christlichen Sinne empfange. Man kann daher auch dem Satz nicht beipflichten: „Aber dieser stürzende Übermensch ist großartig, dem Künstlerauge besonders erfreulich [!] im Sturze".

Das Vorbild der Weissagung des Jesaia über den König von Babylon, das in Goethes hinreißender Allegorie wieder auflebt, zeigt, wie tief der Jünger Herders, der Kenner und Bewunderer Klopstocks, mit dem er soeben freundschaftlich verkehrt hatte, in die mythischen Anschauungen des Alten Testaments verstrickt war. Es bestätigt diese Beobachtung die Ergebnisse meiner Untersuchungen über die gleichzeitige Einwirkung der Moses-Gestalt auf die Faustdichtung. Hier wie dort ist

es aber nicht das religiöse Motiv des hebräischen Altertums in seiner realen geschichtlichen Erscheinung, was der Phantasie Goethes vor Augen steht. Vielmehr hat Goethe im Sinne Herders und seiner universalen vergleichenden Mythen-Rekonstruktion ein durch Vergleichung urzeitlicher Überlieferung des Alten Testaments, der Antike und des nordischen Heidentums miteinander und mit Zügen des Christentums erzeugtes Phantasiegebilde dichterisch gestaltet und lebendig zu machen versucht. 'Die Hölle' oder 'der Orcus', wo die Geniefahrt mit Schwager Kronos endet, das ist das Haus der Toten in einer Auffassung, die aus antiker, altjüdischer, altnordischer Eschatologie gleichsam die menschliche Urform braut und poetisch verklärt. Das bezeugt die schon oben erwähnte Äußerung im Tagebuch Ottiliens (Weim. 20, S. 224, Z. 8—20; Jub. 21, S. 163, Z. 15—27): „Eine Vorstellung der alten Völker ist ernst und kann furchtbar scheinen. Sie dachten sich ihre Vorfahren in großen Höhlen rings umher auf Thronen sitzend in stummer Unterhaltung. Dem Neuen der hereintrat, wenn er würdig genug war, standen sie auf und neigten ihm einen Willkommen. Gestern, als ich in der Kapelle saß und meinem geschnitzten Stuhle gegenüber noch mehrere umhergestellt sah, erschien mir jener Gedanke gar freundlich und anmutig. Warum kannst du nicht sitzen bleiben? dachte ich bei mir selbst, still und in dich gekehrt sitzen bleiben, lange, lange, bis endlich die Freunde kämen, denen du aufstündest und ihren Platz mit freundlichem Neigen anwiesest." Vgl. auch meine Darlegungen über Goethes auf den Spuren Herders früh betätigtes und lebenslänglich festgehaltenes Streben, in universalem Nebeneinanderstellen verschiedener Zeiten und Völker die gemeinsame menschliche Urform mythischer oder geschichtlicher Motive zu erfassen (Deutsche Vierteljahrsschr. 1923 Bd. 1, S. 52, 57—59) und, wie er es später (zum Kanzler von Müller 29. April 1818) ausgedrückt hat, so die allgemeinen, ewig wiederkehrenden Formeln zu erkennen, aus denen sich eine Art Alphabet des Weltgeistes zusammensetzen läßt (s. unten S. 366).

Den Titanensproß Orestes, den Muttermörder, läßt Goethe in den Wahnvorstellungen seiner Todessehnsucht und Todesangst zunächst und in voller Stärke doch den friedlichen Ort erblicken, wo die stillen Seelen der Abgeschiedenen, selbst seiner Ahnen, der großen Frevler, versöhnt und entsühnt einträchtig und ohne Pein zusammen sind; erst in der Ferne bedroht ihn das Bild des im Tartarus gefangenen und gequälten Tantalus. So wenig Orest aber dann dem Tartarus verfällt, so wenig hat auch schon der junge Goethe, der Dichter des Prometheus, seinen Faust der christlichen Hölle, ausliefern können. Wohl sollte der titanische Magier tragisch enden, aber gleich dem Götz, Egmont, Mahomet nicht in Verdammnis, sondern in Verklärung.

DIE KUNST UND DER DICHTERISCH-RELIGIÖSE GEHALT DES WEST-ÖSTLICHEN DIVANS

EINLEITUNG ZUR AUSGABE DES WEST-ÖSTLICHEN DIVANS (1905).

GOETHES SÄMTLICHE WERKE, JUBILÄUMSAUSGABE, 5. BAND, STUTTGART-BERLIN, COTTA, o. J.

I.

Dem West-östlichen Divan[1]) steht heute die Mehrzahl der Gebildeten fremd und kühl gegenüber. Wohl fliegen einzelne seiner Gedichte und Verse von Mund zu Mund, auf den goldnen Schwingen ihrer sinnvollen Kraft und Schöne. Aber das herrliche Ganze zu würdigen hindert die meisten die Fülle der Schwierigkeiten, welche diese Dichtung, in der die Mühe eines Schaffens nach literarischen Mustern und mit wissenschaftlichen Hilfsmitteln stellenweise fühlbar genug wird, dem Verständnis, oft selbst nur des Wortlauts, entgegensetzt.

Mehr noch sogar als im zweiten Teil des 'Faust' verlangt hier der blasse Silberton Goethischer Alterspoesie, der nicht selten in dunkle oder harte Schwere versinkt, die fortlaufende Erhellung, Belebung und Deutung eines eindringenden Kommentars. Und so darf in diesem Ausnahmefall die sonst in der vorliegenden Ausgabe der Erklärung gesteckte Grenze überschritten werden.

Unsere Literaturgeschichten haben dem naiven Leser wenig Mut gemacht, sich in die Wunder dieser Schöpfung zu vertiefen. Alte Vorurteile verdichten sich in dem immer neu in Umlauf gesetzten Dogma vom leeren und erkältenden Maskenspiel, das Goethe im Kleid des Orients aufgeführt

---

[1]) Über Entstehung und Bedeutung des Namens s. unten S. 342ff. und die chronologische Übersicht Jub. Bd. 5, S. 319f.

habe, als ob nicht auch die selbstwachsenste Dichtung seiner Jugend in gewissem Sinne Maskerade war und nicht auch in der Rolle des Faust, Prometheus, Mahomet, Egmont doch nur des Dichters Person redete 'wie sie's fühlt und meint', sich spaltend und doch 'immerfort der Eine' (Zahme Xenien III, V. 1836ff.). Die fernenden Schleier solcher Formeln lüftend, suchte ich vor Jahren[1]) dem Werk voll in das Gesicht zu sehen, mit dem es einst zuerst in die Welt schaute, und es so weiteren Kreisen nahe zu bringen durch den Glanz seines ursprünglichen Lebens. Die folgende Darlegung soll das damals gewonnene Bild vertiefen.

Goethes Divan ist die köstlichste Frucht einer lebenslänglichen Bemühung so gut wie der 'Faust': der Bemühung, die das vierte Buch seiner Selbstbiographie nachdrucksvoll kennzeichnet (Jub. Bd. 22, S. 151ff.), den sittlich-poetischen und geschichtlichen Gehalt des Orients, als des Ursprungslandes aller menschlichen Kultur und der 'ersten und einzigsten Nachrichten der Urgeschichte', als der Stätte des Paradieses des jugendlichen Menschen, seines ersten Falls und seiner ersten Erneuung, zu erfassen und sich anzueignen.

Das eifrige Bibellesen und die hebräischen Sprachstudien des Knaben, frühe Eindrücke der biblischen Poesie Klopstocks, Miltons, Geßners, die ersten eignen Versuche in alttestamentlicher Epik und die von Fräulein von Klettenberg inspirierte Versenkung in die Mystik der Propheten legten den Grund, der nie in ihm abstarb. Unter der Leuchte Hamanns und Herders erwuchs daraus seiner Geniezeit eine Befruchtung der poetischen Imagination, des Stils, des sprachlichen Ausdrucks in Bild und Wortschatz, Wortstellung, Satzbildung und Rhythmus der Rede. Seine 'Zwo wichtige biblische Fragen' dringen zuerst ein auf die geheimnisvoll erhabne Gestalt des Moses, den zu ergründen er später so lange und wiederholt gestrebt hat (s. 'Noten und Abhandlungen': 'Alttestamentliches', 'Israel in der Wüste'), dessen sagenhaftes Ende das Motiv gab für den Tod seines Faust[2]). Als kühner, glücklicher Interpret und

---

[1]) Goethe-Jahrbuch XI (1890), 1—18; XVII (1896), 1*—40* (oben S. 263ff. und S. 282ff.).

[2]) *Vgl. meine Abhandlung „Faust und Moses", Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1912.

Kritiker behandelt er hier die historische und philologische Frage nach dem Inhalt der Tafeln des Bunds (2. Mose 20ff.) und zeigt, selbst ein Erleuchteter, im Geiste Redender, ein 'Prophet', was mit 'Zungen reden' heiße und sei: „Sprache der Geister, und aus den Tiefen der Gottheit flammte seine Zunge Leben und Licht". Die erotische Pracht des Hohenliedes sucht seine Übersetzung (1775) nachzuschaffen; mit dem Tiefsinn Salomonischer Gnomik wetteifern seine Fünfzehn Parabeln; an den Schwung psalmistischer und prophetischer Orakelrede klingt so mancher dithyrambische Erguß seiner Sturmjahre an. Und neben der hebräischen Urzeit hatte sich ihm damals die arabische geöffnet. In den Wertherтagen schrieb er aus Wetzlar an Herder, trunken von Homer, Theokrit und Anakreon, Pindar und Plato, begeistert durch die 'Fragmente zur neueren deutschen Literatur', mit Shakespeare ringend in der Umschmelzung des ersten 'Götz': „Ich möchte beten wie Moses im Koran: 'Herr, mache mir Raum in meiner engen Brust!'" Aus Koranlektüre stieg sein 'Mahomet', gleich dem ‚Prometheus', dem 'Cäsar, dem 'Götz' eine poetische Lösung des Titanenrätsels. Er wünscht, die alten Übertragungen von Megerlin und Sale als unzulänglich erkennend, „daß einmal eine andere unter morgenländischem Himmel von einem Deutschen verfertigt würde, der mit allem Dichter- und Prophetengefühl in seinem Zelte den Koran läse und Ahndungsgeist genug hätte, das Ganze zu umfassen" (Frankfurter gelehrte Anzeigen 1772, 22. Dezember). Er verspottet des berühmten Haller morgenländische Geschichte 'Usong' als einen 'persischen Telemach' in Mantel und Schleier, die den Menschen verdecken (ebenda, 14. Februar). Und mit einem ersten Blick nach Indien brandmarkt er an einer verunglückten Nachahmung brahminischer Weisheitslehre den 'Schwulst eines gemachten Orientalers' (15. Dezember).

Neununddreißig Jahre vor dem Divan (1775) gestaltete auch seine Lyrik, Herders Impulsen folgend, zuerst ein tragisches Motiv muhammedanischen Liebeslebens in der stilistisch wie malerisch meisterhaften Nachdichtung der morlakischen (serbisch-dalmatinischen) Ballade 'von der edlen Frauen des Asan Aga'.

Das war die erste Berührung mit dem lebenden, gegenwärtigen und greifbar nahen Orient, der heranreichte bis an die

Grenze der europäischen Kultur seiner Zeit: nach Goethes moderner, realistischer Natur die notwendige Ergänzung und Vertiefung der dichterischen Anschauung des entstehenden Islam im fernen Zeitalter des Propheten Muhamed. Diese fremde Welt erregte ihn 'leidenschaftlich' mit ihren sittlich-sozialen Problemen.

Zehn Jahre später, am Ende der ersten weimarischen Epoche, griff er noch weiter zurück, bis auf ihre Vorgeschichte und Grundlagen, und begann, wieder als Schüler Herders und im Verein mit ihm, vorislamische altarabische lyrisch-epische Heldengedichte zu übertragen, um eignen drängenden Liebeserinnerungen den beruhigenden Spiegel vorzuhalten: die Muallaqât (s. 'Noten und Abhandlungen: 'Araber'). Den aus Italien mit klassizistischem Kunstideal Heimgekehrten bewegt doch (1791) Indiens Meisterdrama Sakuntala wie ein Einklang Himmels und der Erde: nach einer indischen Erzählung reift 'Der Gott und die Bajadere', nach Szenen indischer Dramen das Vorspiel auf dem Theater im Faust.

Gleichzeitig etwa tritt durch Distichenreproduktionen Herders die Lehr- und Liebespoesie der Perser in seinen immer sich weitenden orientalischen Gesichtskreis, ohne daß doch ihre Wirkung fürs erste über stille Anregung hinausging, und der alte quellende Mittelpunkt all dieser zähen Begierde nach den Geheimnissen des Ostens, das Alte Testament, treibt mit unverminderter Kraft das Motiv der Wette für das Faustische Vorspiel im Himmel hervor, leitet den Genossen Schillers im Gedankenaustausch über das Wesen des Epos zu einer bibelkritischen, dem Zug Israels in der Wüste geltenden Untersuchung.

Als das Alter hereinbricht und die Vereinsamung, nimmt der von den politischen Stürmen Erschütterte, der Gegenwart Zürnende, des künstlerischen Mitkämpfers Beraubte das Inventar seines Lebens auf: er rüstet eine Gesamtausgabe seiner Werke, beendet den ersten Teil des Faust, schreibt seine Selbstbiographie, gibt biographisch-historische und theoretische Auseinandersetzungen mit der bildenden Kunst, schließt die wichtigsten naturwissenschaftlichen Arbeiten ab. Alles drängt ihn zu einer Rückschau: er wird sich historisch. Und das Problem des Ursprungs und der Entwicklung der eigenen Individualität erhöht sich seinem typischen Denken zu dem

Problem vom Ursprung menschlicher Individualität überhaupt. Er erscheint sich selbst als Produkt der Überlieferung und spürt nun dem Wesen und der Geschichte aller Überlieferung nach.

So ist es mehr als ein Zufall im Verfolg seiner autobiographischen Arbeit, wenn er sich wieder dem ersten Buch Mose zuwendet (Tagebuch, 25. Juli 1811) und die alten Papiere der Mosesuntersuchung hervorsucht. Die Zauberwelt des Orients, die sein Jünglingsherz gefangen nahm, taucht wieder in vollem Glanz vor ihm auf. Die Sehnsucht dahin wird nun in dem Alternden, dem Zeugen so ungeheurer Umwälzungen der Staaten, der Gesellschaft, aller Bildung zum Verlangen, dort den Kern und das Bleibende der menschlichen Natur aufzufinden, die Urmelodie für die unendlich mannigfaltigen und launenhaften Variationen der Weltgeschichte menschlicher Kultur. Er reservierte sich nun den Orient mit Bewußtsein als einen sicheren Bezirk der Beruhigung und Sammlung. Er hofft, hier seiner Dichterkraft neue Quellen zu erschließen: vor allem symbolische Analogien zur Gegenwart, diese tauglichsten Mittel für sein den Typus suchendes Forschen und Dichten. Langsam, planmäßig schickt er sich nun an, von hier aus seine Poesie zu 'kommandieren'.

Zunächst zieht ihn wieder das Grenzgebiet europäischer und orientalischer Kultur an. Diesmal das an der südwestlichen Peripherie: er folgt im Geiste einem französischen Reiseschriftsteller[1]) gern nach Marokko, wenn auch Gott dankend, dem Leibe nach in Lauchstädt zu sein (5. September 1805 an Wolf). Er gibt dem Abschluß des ersten Teils seiner Fausttragödie Elemente eines romantischen Dramas[2]), nimmt im Mai 1808 nach Karlsbad Calderons 'Standhaften Prinzen', das Meisterwerk des von der Romantik erkorenen Führers, in Schlegels Übersetzung mit, und während er in seiner 'Pandora' antike Form mit romantischer durchdringt, hält ihn die verwandte Stimmung eines Buches fest, durch das ihn die nichtsemitische Dichtung des vorderasiatischen Orients zum erstenmal tiefer erregt: des Persers Dschâmi Liebesroman 'Medschnun und Leila' in Hartmanns Übersetzung (Tagebuch 26. Mai 1808).

[1]) Lemprière, Reise von Gibraltar über Tanger nach Tarudant und Marokko. Deutsch von Zimmermann. 1793.

[2]) Vgl. Minor, Goethe-Jahrbuch X (1889), 222.

Hammers kontaminierende Nachdichtung 'Schirin' brachte dann auch die persischen Gedichte von Jussuph und Suleika, von der Liebe des Königs Salomo zur Königin von Saba ihm nahe.

Aber er zieht weiter bis an das äußerste Ende jenes reservierten Bezirks, um der inneren Aufregung dieser schmerzlichen Lebensjahre das Gleichgewicht zu halten: am Vorabend der nationalen Befreiungsstunde, im Oktober 1813, vertieft er sich zweifelnd und das Schlimmste befürchtend, zur Flucht bereit mit gepackten Koffern — das Tagebuch redet davon mit dramatischem Lakonismus — in chinesische Studien und liest die Reisebeschreibung des Venezianers Marco Polo (s. Noten und Abhandlungen 'Marco Polo'), der im 13. Jahrhundert China und Indien durchzogen und die erste authentische Kunde vom entlegensten Hinterasien dem staunenden Abendlande überbracht hatte. Mitten in dem Einsturz der Napoleonischen Weltherrschaft, unter Schlachtendonner, Truppenmärschen, allen Unbilden militärischer Einquartierungen, aufregenden und ehrenvollen Besuchen und Festtafeln bei und mit den politischen und militärischen Größen der siegreichen Verbündeten, machen seine Gedanken einen Ausflug in den Orient. Schon damals konnte er sich vorkommen wie Marco Polo: als ein den westlichen Landsleuten östliche Bildung vermittelnder Reisender. Und solche Vorstellung mochte sich stärken durch J. H. Klaproths 'Reise in den Kaukasus und nach Georgien in den Jahren 1807 und 1808', die er am 8. November der Bibliothek entleiht und über deren Lektüre sein Tagebuch und ein Brief an Knebel vom 10. November berichten. Aber diese Beschäftigung bleibt ihm zunächst noch ein Zerstreuungs- und Beruhigungsmittel, wie er es um jeden Preis sucht: er nennt das 'Opium für die jetzige Zeit' (zu Luise Seidler, Nov./Dez. 1813). Wieder greift er nun — man hat darauf kaum geachtet — nach dem gegenwärtigen, gleichzeitigen Orient. Und diesmal kommt der lebende Orient wirklich auch leibhaft zu ihm und drängt den nach seiner Gewohnheit Zaudernden zum Entschluß, zu bestimmter poetischer Konzentration.

Die Bedeutung der mittelalterlichen Araber in Spanien für die Bereicherung der Weltkultur und den Austausch östlicher und westlicher Bildung hatte Herder in der 7. Sammlung seiner Humanitätsbriefe (1796) lebhaft gewürdigt.

Calderons Eigenart, die Goethe erst in seiner Divanzeit aus Hafis voll zu verstehen glaubte (vgl. das Gedicht im 'Buch der Sprüche' 'Herrlich ist der Orient'), ward mit mehr oder weniger Wahrheit aus dieser Atmosphäre erklärt. Jetzt brachten weimarische Soldaten, die an den Feldzügen in Spanien teilgenommen hatten, das Stück einer Koranhandschrift in die Heimat mit: aus den arabischen Schriftzügen dieses Blättchens, eines Fragments der letzten Sure, fließt ein lebendiger Hauch des alten Orients in Goethes Phantasie; er ruht nicht, bis er durch Eichstädts Vermittlung eine wörtliche Übersetzung und Erläuterung der wenigen Gebetsworte erhalten hat[1]). Und er beginnt, sie selbst in arabischen Buchstaben nachzuschreiben. Erklang ihm doch daraus eine symbolische Mahnung, die seiner eigenen Stimmung die Zunge zu lösen schien: „Im Namen Gottes des barmherzigen Erbarmers! Sprich: Ich fliehe zum Herrn der Menschen, dem Könige der Menschen, dem Gott der Menschen — vor dem Übel."

In diesen Wochen kriegerischer Erschütterungen des alten Europas drangen auch lebende menschliche Gestalten orientalischer Gegenwart nach Weimar vor die Augen Goethes. Unter den durchziehenden russischen Truppen befanden sich Baschkiren islamischen Glaubens, und so geschah das Unerwartete, daß im 'Hörsaale des protestantischen Gymnasiums mahometanischer Gottesdienst gehalten und die Suren des Korans hergemurmelt wurden'. „Wir haben" — schreibt Goethe am 5. Januar 1814 dem Oberberghauptmann von Trebra in Freiberg — „der baschkirischen Andacht beigewohnt, ihren Mulla [Geistlichen] geschaut und ihren Prinzen im Theater bewillkommt." Der Eindruck war so groß, daß 'mehrere religiose Damen' der weimarischen Gesellschaft 'sich die Übersetzung des Korans von der Bibliothek erbaten' (an August, 17. Januar). Im Rücken der großen Zeitereignisse, sich wie im völligen Frieden fühlend, sah er sich durch diese Baschkiren 'an das kurz Vergangene erinnert' (14. Februar an Boisserée), und noch am 22. März verzeichnet das Tagebuch den Besuch eines 'kleinen Baschkiren'. Als Zeichen der Verehrung erhielt

---

[1]) An Eichstädt, 22. Oktober 1813; Siegfried in der Weim. Ausg. Bd. 7, S. 294 300 (Bl. 126, 127).

er damals einen Bogen und Pfeile geschenkt, die er über dem Kamin aufzuhängen gelobte, 'sobald Gott diesen lieben Gästen eine glückliche Rückkehr bestimmt hat'.

Eckermann hat später prächtig beschrieben, wie ihm, dem Liebhaber und Kenner der Bogenkunst, der Greis mit Stolz den Baschkirenbogen aus seinem Raritätenkabinett hervorgeholt, ihn damit schießen lassen und dann selbst 'wie der Apoll, mit unverwüstlicher innerer Jugend' zweimal die Waffe probiert habe (1. Mai 1825).

Dieser Baschkirengottesdienst und dieser Baschkirenbogen, sie haben für die Vorgeschichte des Divans mehr als eine symbolische Bedeutung. Das Völkergewühl der ablaufenden Napoleonischen Epoche hatte selbst eine Welle mongolischer Waffengewalt in das Haus des Dichters getrieben. Islamische Religion und islamische Wildheit trat über seine Schwelle und machte vor seiner Phantasie den Welteroberer Timur und seine Horden lebendig: die fürchterlichen Zertreter der uralten arabisch-persischen Kultur des Orients. Sie werden ihm neue typische Bilder für die dämonischen Gewalten des Despotismus, der Knechtung, des Kriegs, der Zerstörung, die sein 'Epimenides' wie sein Divan im symbolischen Typus vorführten. Jene 'lieben Gäste' sind ihm fortan Repräsentanten der gefährlichen Kräfte, die, wie er oft aussprach, ihm den Ertrag der modernen europäischen Bildungsarbeit zu bedrohen schienen und die er in der Barbarei des durch die Niederwerfung Frankreichs mächtig erstarkenden Rußlands verkörpert fand und fürchtete.

In dieser Disposition seiner Phantasie wirkte überwältigend auf ihn ein Timurs Zeitgenosse: Hafis, der bald nach jenen Baschkirentagen in der vollständigen Übertragung von Hammer an ihn herantrat. Der Orient, all die Jahre seit Schillers Tod nur 'Opium für die Gegenwart', wird nun endlich das ersehnte Mittel der Stärkung, das Bad der Abspülung für die Leiden des Verwaisten, das Bad poetischer Verjüngung.

Fünf Wurzeln also hat die Entstehung des Divan. Zwei davon reichen in das Innerste des Dichters, zwei andre führen in den Bereich äußerer Einflüsse. Jene beiden sind der ihn sein Leben lang erfüllende Drang nach der alten primitiven Religion, Weisheit, Menschennatur des Orients, und der feste Vorsatz, dieses Reich des Typischen, Ewigen zu benutzen zur Erneuerung

der eignen produktiven Kraft nach dem Scheiden Schillers. Die beiden andern sind die unvermutete persönliche Berührung mit lebender islamischer Kultur, die Wiederanknüpfung an Muhammed, den einstigen Helden seiner Geniezeit, und den Koran. Die fünfte, letzte endlich die Bekanntschaft mit dem persischen Dichter Hafis. Persische, also arische, nichtsemitische, freilich durch arabische Literatur stark beeinflußte Poesie ist es, die Goethe angeregt und so reich befruchtet hat. Von Hafis aus sucht er für diese neue Lyrik den gemäßen Stil.

II.

Des Hafis Dichten und Leben schienen Goethe nur wie ein Vorklang seiner eignen Anlage, seines eignen Geschicks aus den fernen Weiten des Orients. Hier sah er in verworrener, von Gewalt und Frevel durchraster Zeit, die der eben abgeschlossenen Revolutionsepoche so sehr glich, eine echte lebensfreudige Dichternatur gleich ihm selbst wurzelnd im Diesseitigen, die, „während rund umher Reiche zusammenstürzten und Usurpatoren dauernd emporschossen, mit ungestörtem Frohsinn von Nachtigall und Rose, von Minne und Liebe sang" (Hammer). Hier hörte er den großen Ton einer unerschöpflich reichen lyrischen Kunst, die in Stoff und in Stil völlig eigenartig, völlig neu auf ihn eindrang, den unendlichen Horizont des persischen Himmels, persischer Natur und Bildung vor ihm ausspannte und eine menschlich freie Auffassung der Religion, der Weisheit, der Liebe verkündete: einen mystischen Pantheismus, der von dem äußerlichen Gesetz der Orthodoxie nichts wissen will. Er sah den trink- und liebeseligen Sänger in einem unaufhörlichen Streit mit der Welt, die ihn nicht verstand, mit zelotischen Pfaffen, die seine Worte verkehrten — ganz wie sich selbst. Er sah ihn stolz und aufrecht an derSeite der irdischen Großen, in schlagfertigem Disput sein poetisches Recht wahrend, seine Verse verteidigend dem Welteroberer und Weltumstürzer Timur gegenüber. Und nun wandelt sich der Mongolen-Chan allerdings in Napoleon. Es tritt so eine Rollenverschiebung ein: der Gebieter des kulturzerstörenden Volkes, das ihm in den Baschkiren und Russen, den Bezwingern Frankreichs, wiederzukehren schien, gewinnt nun die Züge des Beherrschers eben dieses Frankreichs. Dieser Wandel

vollzog sich in Goethes Betrachtung leicht, denn sie suchte nicht die analogische geschichtliche Einzelerscheinung, sondern den Typus, der aus den Analogien hervortritt*). In diesem Fall den Typus des Dämons der Herrschaft, der Gewalt, des Kriegs. Den glaubte er in der genialen Naturkraft des Korsen wie in der elementaren Barbarei des despotischen Rußlands gleicherweise verkörpert.

Was ihn an Hafis so ergriff, die Analogie mit dem eignen Dichten und Leben, ward zum Springquell des ganzen Divans. Aus ihm fließt der Name und der Begriff 'west-östlich'. Er hat einen dreifachen Sinn. Mit dem verwandten östlichen Dichter will der westliche wetteifern: in jenem fand er sein eignes Spiegelbild, und das soll nun der Divan poetisch reflektieren. Er soll weder rein morgenländisch noch rein abendländisch sein, er soll an beiden Welten teilhaben, über beiden schweben. Er soll wirken wie ein 'entoptisches Bild' (vgl. oben S. 296—299).

Die Reise in den Orient, in die menschliche Heimat, welche der poetischen Einkleidung zugrunde liegt, dann aber nicht streng durchgeführt wird, zeigt im poetischen Schleier zugleich die beiden Rheinreisen der Jahre 1814 und 1815. Östliches und westliches Lokal verbinden sich miteinander, wie das sich teilweise wenigstens rechtfertigt durch die poetische Fiktion der Handelsreise des Dichters, die vom Hyrkanischen Meer nach Venedig und weiter bis in die dämmernden Sommernächte des Nordens führt. Aber östliches und westliches Lokal durchdringen sich stellenweise auch: die Gerbermühle bei Frankfurt und die Heidelberger Schloßterrasse blicken durch den Zypressenhain von Schiras. Suleika und Hatem lüften halb ihre Maske und reden dann zu uns wie Marianne und Goethe mit den Herzenstönen persönlichen Liebesglücks und Liebesleids. Aber doch nicht bloß Goethe und Marianne sollen sie sein nach dem Willen des Dichters. So wenig als Timur bloß Napoleon. Hatem und Suleika, beide sind sie 'auf der Erde musterhaft in Freud' und Qual' ('Wiederfinden', V. 45): den Typus menschlicher Liebe stellen sie dar durch ihr individuelles Leben. Und das zeigt den zweiten Sinn des Ausdrucks 'west-östlich'. Auf dem Gebiet der Poesie,

*) Vgl. hierzu meinen Aufsatz 'Faust und die Sorge', Deutsche Vierteljahrsschrift Bd. 1 (1923), S. 52 und S. 57—59.

der Sittlichkeit, der Religion will dieser Divan die menschlichen Grundphänomene geben, die menschliche Einheit der beiden getrennten Welthälften, des Orients und des Okzidents, in ihren konstanten Elementen.

Darum ist die Meinung eines gelehrten deutschen Orientalisten[1]), der übrigens selbst bekennt, durch den Reiz des Goethischen Divan zum Studium des Orients angeregt worden zu sein: „der Divan ist ein Irrlicht, der in ihm abgeschilderte Orient eine wesenlose Phantasmagorie" an sich zwar richtig, aber, insoweit sie einen Vorwurf enthält, ungerecht. Gosthe wollte nichts anderes bieten. Er wollte nicht Hafis oder andere orientalische Poesie historisch treu nachbilden. Er wollte anderseits auch nicht sein eignes „modernes und deutsches Fühlen mit morgenländischen Flittern verhüllt geben". Er strebte nach einem viel höheren Ziel, das er später, den Anachronismus als eigentliches Element aller Poesie erkennend, so bezeichnete: „Alle Vergangenheit, die wir heraufrufen, um sie nach unserer Weise den Mitlebenden vorzutragen, muß eine höhere Bildung als es hatte dem Altertümlichen zugestehen . . . der Leser muß gefällig durch die Finger blicken" (über Manzonis Adelchi 1827).

Und weil dies Ziel mit poetischen Mitteln nicht voll erreichbar war, so mußten die 'Noten und Abhandlungen' helfend hinzutreten. Sie bilden, scheinbar gelehrten, kritischen Inhalts, in Wahrheit eine lebendige Ergänzung des poetischen Teils und sind, ebenso wie dieser, Ausdruck produktiver Weltgestaltung. Aber sie arbeiten auch den dritten Sinn des Wortes west-östlich stärker heraus, als das die Verse konnten: den historisch-genetischen. Die zeitlichen, räumlichen, nationalen Schichten der orientalischen Welt sondert Goethe mit tiefdringendem, ahnendem Blick. Die Gräzisierung des Ostens durch Alexander und seine Nachfolger, die Renaissance altpersischer Religion und Bildung unter den Sassaniden, die Periode der altarabischen vorislamischen Zustände, die Wirkung Muhammeds, die angestammte parsische Nationalreligion der Iranier, das Hineinfluten der arabischen Herrschaft, das Ringen zwischen der theokratisch organisierten Kultur der semitischen Eroberer und den alten Traditionen der arischen Perser, der politische Zerfall des Chalifen-

---

[1]) Adalbert Merx, Ideen und Grundlinien einer allgemeinen Geschichte der Mystik. Heidelberger Prorektoratsrede 1893, S. 4.

reichs und die erfolgreiche Reaktion des Persertums*), das Emporwachsen der barbarischen, dem Islam anhängenden Völkerschaften (Seldschucken, Mongolen) ziehen mehr oder minder deutlich vorüber. Die 'Noten und Abhandlungen' versuchen nichts Geringeres als einen vollständigen Überblick über die Geschichte der Dichtung Persiens von der ältesten bis zur neuesten Zeit auf dem Hintergrund der hebräisch-arabischen Urzeit und streifen auch die Einwirkung indischer und abendländischer Dichtung, Kunst und Sitte, den Austausch zwischen Orient und Okzident seit der Antike und von den Kreuzzügen bis zur Gegenwart. Goethe hängt hier selbstverständlich in allem Stofflichen ab von wenigen Gelehrten seiner Zeit. Aber er erhebt sich über sie und eilt ihr voraus durch sein Streben nach universeller, genetischer Anschauung des Orients. Er hat damit ein Programm aufgestellt, dem erst unsere Tage in verschiedenen Disziplinen gerecht zu werden suchen. Zwar nimmt Goethe, in begreiflicher Scheu vor den Gefahren phantastischer Hypothesen, denen z. B. Herder erlegen war, auf Assyrien und Babylonien, desgleichen auf Ägypten noch keine Rücksicht — Keilschriften- und Hieroglyphen-Entzifferung standen damals erst in ihren traumartigen Anfängen. Aber die heutige stolze 'Wissenschaft vom alten Orient', die mit einem so reichen Material und so verfeinerter Methode arbeitet, wie Goethe und seine Zeit es kaum ahnen konnten, darf im West-östlichen Divan das große Buch ihrer Verkündigung verehren. Auch für die 'vergleichende Poetik', die empirisch induktive Wissenschaft von den Formen und Gesetzen des Lebens der Poesie sind hier die bestimmenden Gesichtspunkte gegeben, fruchtbare Keime ausgestreut. Und die gegenwärtig erst im Entstehen begriffene, zu methodischer Klarheit und Bestimmtheit sich erst durchringende umfassende Erforschung

*) Moderne Forschung lehrt — ganz im Sinne Goethes —, wie der nationalpersische Einschlag in dem erstarrten und verknöcherten Islam der Araber eine Vertiefung und ein freieres Leben erzeugte. In dem großen und langen Kampf zwischen persischer und arabischer Kultur und Stammesanlage ist das Persertum das Licht und Menschlichkeit bringende Element. Besonders betont dies G. Jacob, Beiträge zur Kenntnis des Derwischordens der Bektāschis (Türkische Bibliothek Band 9), Berlin, Mayer und Müller, 1908, dazu wichtige bestätigende Belege von P. Horn aus Firdusi und Attar: D. Litztg. 1908, 22. August, Sp. 2139f.

der geschichtlichen Zusammenhänge orientalischer und abendländischer, altchristlicher und mittelalterlicher Religion, Kunst, Poesie, Sage und äußerer Kultur findet in dem Gedanken des West-östlichen Divans ihre Grundlinien vorgezeichnet[1]).

III.

Der West-östliche Divan steht an einem entscheidenden Wendepunkt des Goethischen Schaffens. Er bringt den letzten großen Aufschwung seiner produktiven Kräfte. Goethe hat später zu Eckermann geäußert (11. März 1828): „Geniale Naturen erleben eine wiederholte Pubertät, während andere Leute nur einmal jung sind" und hat diesen Begriff, den er auch 'temporäre Verjüngung' nennt, geprägt mit ausdrücklicher Beziehung auf die „glückliche Zeit nach dem Befreiungskriege, als ihn die Gedichte des Divan in ihrer Gewalt hatten", wo er „produktiv genug war, oft in einem Tage zwei bis drei zu machen, auf freiem Felde, im Wagen, im Gasthof." Oft genug ist im Divan selbst von dieser Verjüngung des alten Dichters die Rede. Und wie bei Goethe alle Wandlungen seiner Kunst einfach und notwendig erscheinen, als ob sie ein Naturvorgang seien, so auch diese.

Nach der ersten sommerlichen Rheinreise schrieb er aus der winterlichen Heimat (an Zelter, 21. November 1814), er sehe dem Frühjahr und den warmen Bädern mit Verlangen entgegen, im Alter täte man wohl, wie Karl der Große, seine Residenz in einem solchen Dunstkreise zu fixieren. Und in der Tat hatten gewiß die heißen Quellen Wiesbadens ihren Teil

---

[1]) In diese west-östlichen Probleme führen ein: G. Jacob, Östliche Kulturelemente im Abendland, Berlin 1902; J. Strzygowski, Orient oder Rom. Leipzig 1901; Derselbe, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903; Derselbe, Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst, Leipzig 1905 (aus den Neuen Jahrbüchern für d. klass. Altertum, Geschichte u. deutsche Lit. XV). Dazu literarhistorische Andeutungen von mir: Älteste Gestalt des West-östlichen Divans, Berlin 1904, S. 4f., 41ff. (Sonderausgabe aus den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften 1904, S. 861f., 898ff.); ferner Sitzungsberichte usw. 1904 (2. Juni), S. 933 und DLZ. 1903, Sp. 2821ff., 3050ff. * (jetzt Vorspiel I, 1, S. 161ff., 165ff.); vgl. auch meine Abhandlung über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Sitzb. 1918 (Vorspiel I, 1, S. 253f., 287ff.); außerdem jetzt auch mein 'Vorspiel' I, 1,

an dieser Verjüngung des Dichters, die man sich auch körperlich vorstellen muß. Der Fünfundsechzigjährige liebt es zwar, in seinen Briefen sich scherzend als 'Großpapa' zu bezeichnen, der junge Mädchen nur noch belehren und mit alten Damen Karte spielen dürfe, aber jenes Divanwort: „Und noch einmal fühlet Goethe Frühlingshauch und Sommerbrand" bleibt im eigentlichen Sinne wahr. Mit Jupiter und mit Apollo vergleichen Augenzeugen dieser Zeiten den Dichter; treffender nennt das Sulpiz Boisserée schon im Jahre 1811 (an Melchior, 15. Mai) 'den tollen deutschen Burschen' in ihm, und nur wahrhaft jugendfrische Kräfte konnten die bis zum Unglaublichen gehäuften Ansprüche in geselliger, literarischer, wissenschaftlicher Hinsicht bewältigen, wie Goethe sie auf den beiden Rheinreisen, ohne zu ermatten, überwand. Auch eine kleine Indiskretion des Boisseréeschen Tagebuchs (8. Oktober 1815) beleuchtet diese Jugendlichkeit: „In Hardtheim. Mittagessen. Ein junges frisches Mädchen bedient uns, ist nicht schön, hat aber verliebte Augen. Der Alte sieht sie immer an. Kuß."

Indessen alles das gibt doch nur die Atmosphäre für wirksamere geistige Mächte, die bei dieser Verjüngung im Spiel waren. Nach siebzehnjähriger Trennung sah er die rheinische Heimat, so viele Freunde und Bekannte der Jugend wieder: „ein schaureiches, mannigfaltig bewegtes Leben", dessen Kontrast gegen das nüchterne, nordisch protestantische Weimar er tief empfand und z. B. Boisserée gegenüber auf der Höhe von Höchst am 12. August 1815 lebhaft aussprach, aber auch eine

---

S. 60—76, 87, 91 ff., 108 ff., 156 ff.; ferner Carl Heinrich Becker, Christentum und Islam, Tübingen, Mohr, 1907; Derselbe, Der Islam als Problem, 'Der Islam', Zeitschr. f. Gesch. und Kultur des islamischen Orients Bd. 1 (1910), S. 1—21; Derselbe, Ubi sunt qui ante nos, Aufsätze zur Kultur- u. Sprachgesch. vornehmlich d. Orients, Festschrift für Ernst Kuhn, Breslau, Marcus, 1916, S. 87 f.; Derselbe, Der Islam im Rahmen einer allgemeinen Kulturgeschichte, in: Zeitschr. d. dtsch. morgenländ. Gesellsch. Bd. 76 (1922); A. Dyroff, Beitr. z. Gesch. d. frühchristl. Altertums u. d. byzantinischen Lit., Ehrengabe f. Alb. Ehrhard, Bonn 1922, S. 139, 2; Derselbe, Ilbergs Neue Jahrbücher 1923, 51. Bd., S. 229 f.; G. Jacob, Der Einfluß des Morgenlandes auf das Abendland vornehmlich während des Mittelalters, Hannover, H. Lafaire, 1924. Eine gemeinverständliche Zusammenfassung des westöstlichen Kulturproblems von kunstgeschichtlichem Standpunkt bietet Josef Strygowski, Die bildende Kunst des Ostens. Ein Überblick über die für Europa bedeutungsvollen Hauptströmungen, Leipzig, Klinkhardt, 1916.

Welt alter persönlichster Erinnerung, die ihm das Herz bewegte. Gleich nach der Ankunft in Frankfurt durchstreifte er im Mondschein die Stadt. „Zuletzt ging ich an unserm alten Hause vorbei. Die Hausuhr schlug drinne. Es war ein sehr bekannter Ton, denn der Nachfolger im Hausbesitz hatte sie in der Auktion gekauft und sie am alten Platze stehen lassen. Gar vieles war in der Stadt unverändert geblieben" (an Christiane, 29. Juli 1814).

Dieses Wiedersehen fiel zusammen mit der autobiographischen Darstellung seiner Heimat- und Jugendjahre, ja sie hatte den Dichter zum Besuch der Vaterstadt mit angeregt und sein Gemüt dafür vorbereitet. Da nun nach Goethes treffender Beobachtung (Annalen 1805, Jub. Bd. 30, S. 189) „wir durch nichts so sehr veranlaßt werden, über uns selbst zu denken, als wenn wir höchst bedeutende Gegenstände, besonders entschiedene charakteristische Naturszenen, nach langen Zwischenräumen endlich wiedersehen und den zurückgebliebenen Eindruck mit der gegenwärtigen Einwirkung vergleichen", ermißt man, mit welcher Gewalt diese literarische und diese wirkliche Rückkehr auf den Schauplatz vergangener Jugendexistenz, sich gegenseitig erregend und steigernd, in Goethes Innerstes eindrangen und die versiegten Quellen seiner lyrischen Selbstdarstellung wieder aufschließen konnten.

Der Weg in die altvertraute Heimat führte zugleich in die heranwachsende oder herangewachsene neue Generation der von der Jugend her verwandten oder befreundeten Frankfurter Familien, der Schlosser, Brentano, Servière, Stock, Bethmann, und in neues romantisches Land, in das ein Herold der jungen Generation, Sulpiz Boisserée, den weimarischen Klassizisten gerufen hatte: der folgt nun diesem Ruf, halb ungläubig noch, dann erwarmend, um die Reste altdeutscher Kunst im Rheingebiet zu studieren und für ihre Sammlung und Anerkennung seine Autorität einzusetzen.

In Köln vollzieht sich die Bekehrung: der Verächter der gotischen Baukunst tritt nun für die Bestrebungen der jungen Freunde auf Vollendung des Doms entschieden ein und es scheint sich sein Straßburger Kultus der Gotik Erwins von Steinbach zu erneuern.

Jetzt war sie aufgegangen und drang belebend, verjüngend hervor, die Saat der Romantik, die er selbst einst in den

Mondscheinnächten des rheinischen Sommers an der Seite Fritz Jacobis ausgestreut hatte, da er die unerhörten Urlaute seiner Romanzen 'Es war ein Buhle frech genung' und den 'König von Thule' auf dem Gasthoftisch sitzend, das Siebengebirg vor Augen, dem im Zuhören sich berauschenden Genossen hergesagt hatte. Jetzt tat er in die bunte katholische Welt der Rheinlande nach langer Zeit wieder lebendige Blicke, und im herzlichen Verkehr mit den befreundeten katholischen Familien Brentano, von Guaita, Schlosser[1]) in Winkel und in Frankfurt gewann er zeitweise eine so sympathische Fühlung mit den naiv volkstümlichen Traditionen der alten Kirche und ihren mittelalterlichen Elementen wie kaum je zuvor und nachher. In Heidelberg vor den altdeutschen und altniederländischen Gemälden der Brüder Boisserée mußte dann 'der alte Heidenkönig dem Christkind huldigen': damals rühmte er Meister Eyck, Hans Memling, Schoreel mit starken Worten: „Das waren andere Kerle als wir! Ja Schwerenot! Die verdienen, daß alle Nationen ihnen huldigen" (Boisserées Briefe vom 23. und 24. Oktober 1814). Nun schien die Schranke zu fallen, mit der er sich auf seine alten Tage mühsam von der Jugend, welche das Alter zu stürzen kommt, abgesperrt und vor Eindrücken neuer und störender Art zu hüten gesucht hatte; mit einemmal trat eine neue Welt von Farben und Gestalten vor ihn hin, eine neue ewige Jugend, und er fühlte, als ob jeden Widerspruch diese oder jene Hand aus den Gemälden herausgreifend niederschlagen würde[2]). Beschämt, erschüttert rief er: „Da macht der Eyck ein solches Bild, das mehr wert ist als alles, was ich gemacht habe!" (Wilhelm Grimm an Arnim, 31. Oktober 1815). Es war ein Erwachen und Helläugigwerden auf künstlerischem Gebiet, genau so wie es der 'Epimenides' eben auf politischem eingestanden hatte.

In gleichzeitigen Briefen an Christiane und nach der Heimkehr an Wolf, Zelter, Knebel gab Goethe mehr oder minder

[1]) Christian Schlosser war zu Rom (März 1812) übergetreten, Fritz Schlosser vollzog mit seiner Frau die Konversion am 21. Dezember 1814 in Wien.

[2]) Mag der Bericht des Augenzeugen Bertram, der Goethe diese Äußerungen in den Mund legt (v. Biedermann, Goethes Gespräche III, 147, 2. Ausgabe II, S. 274ff.), leicht gefärbt sein, den Sinn bestätigt der Brief Wilhelm Grimms an Arnim: R. Steig, Achim von Arnim, 3. Band, Stuttgart 1904, S. 333.

offen und lebhaft Rechenschaft von dem inneren Umschwung, und dem in ihm neu aufquellenden produktiven Leben. Mit fast unheimlichem Scharfblick durchspürt ein Schreiben an Chr. Schlosser (23. November 1814) alle Falten der inneren Wandlung. Ein neues Licht fröhlicher Wirksamkeit sei ihm bei seinem rheinischen Aufenthalt aufgegangen: „Der unselige Krieg und die fremde Herrschaft hatten alles verwirrt und zum Starren gebracht . . . Ich sah mich fast auf mich selbst zurückgedrängt. Diese Zeit benutzte ich, um mich in mir selbst historisch zu bespiegeln." Das war in der großen Inventarisierung seines Lebens (s. oben S. 277, 236f) geschehen. „Der erste Blick in jene vaterländische Gegend, nach so langer Abwesenheit, eröffnete mir eine freiere Laufbahn, denn ich fand eine nach so langem Druck wieder sich selbst gegebene Stadtfamilie, um nicht Volk zu sagen."

Nun wünscht er, seine Jahre zwischen der Vaterstadt und der weimarischen Gegend zu teilen, um so „einer sich wechselsweis auffordernden neuen Tätigkeit zu genießen und durch sie verjüngt und zu früherer Tatkraft wiedergeboren zu werden". Man sieht: hier durchdringt sich die Stimmung des Epimenides-Festspiels mit dem Divangedanken der Verjüngung. Ganz ähnlich hatte Goethe einst von der Wirkung seiner 'Hegire' nach Italien gesprochen: „Ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt von dem Tage, da ich Rom betrat" (2. Dezember 1786); „ich bin wieder zum Lebensgenuß genesen"; „ich lebe eine neue Jugend" (6. Januar, 6. Februar 1787). Am Weihnachtsabend 1814 erläuterte dann das Proömium zum ältesten Divan den Werdeprozeß, dessen poetischer Abdruck er ist, mit demselben Namen als 'Hegire', und bald nachher (Mitte Januar 1815) umschreibt das ein Brief an Voigt: „Man flüchtet aus der Zeit in ferne Jahrhunderte und Gegenden, wo man sich etwas Paradiesähnliches erwartet."

Gleichzeitig (am Christfest 1814) dankt 'Den Drillingsfreunden von Köln' in Heidelberg, 'die zum Vergangenen mutig sich kehren' was ja auch Epimenides als seinen Vorsatz ausspricht, Goethes Bildnis, des heiligen Dreikönigs, dieweil er 'dem Stern von Osten her auf allen Wegen bereit war zu dienen' *(s. das begleitende Gedicht, Jub. Bd. 3, S. 136, Nr. 135 und S. 335f.)*. Sulpiz Boisserées Erwiderung verstand das aufs beste: Goethe habe, „ein anderer Dreikönig, sich jetzt ein dreifach Reich

um sich gebildet und nehme den Osten zugleich griechisch, persisch und christlich" (Boisserée 2, 53). Hiermit ist allerdings der Horizont des Divans nicht vollständig bezeichnet, denn es fehlt das vierte Königreich, das er umspannt: die unablässig gemehrte Erkenntnis der Natur, die dem Divandichter auf diesen beiden Rheinreisen nie ermüdendes Studium zahlreicher mineralogisch-geologischer und botanischer Sammlungen und fortgesetzte selbständige Beobachtung eintrug. Abgesehen hiervon aber drückt jene Trias gut und tief das Wesen des Divans aus: in ihm erscheinen neben Hafis und Firdusi, Timur und Abbas, Hudhud und Bulbul auch Alexander und Xerxes, Helios und Hesperus, Aurora und Iris, und in dieser 'heidnisch-mahometanischen Umgebung wehte auch *vera icon* als Panier' (an Boisserée, 2. Jan. 1815), erhebt sich das Reich von Jesus, Maria, den Siebenschläfern. Die Beziehung auf das 'Tuch der Tücher' ('Beiname', V. 21) ist mehr als ein zufälliges Gleichnis: sie fließt aus einem tiefen, inneren Zusammenhang der aufquellenden Divandichtung mit dem neugewonnenen Verhältnis zur romantisch-religiösen Kunstbetrachtung, zum mittelalterlichen und modernen Katholizismus, zur altdeutschen christlichen Malerei, von der ihm das Veronikabild*) des Meisters Wilhelm, das er später eingehend behandelte, schon damals durch mündliche Mitteilung Boisserées bekannt sein mochte. Ihm galt es als vorzüglichster Typus der sogenannten 'byzantinisch-niederrheinischen Malerei', in der er gleichfalls eine west-östliche Kulturmischung entdeckte, wie er denn schon am 19. November 1814 Boisserée seine Überzeugung mitteilte, daß von Byzanz her „der ganze Zyklus des christlichen Olymps bildlich ist überliefert worden", und, von dem gelehrten Freunde über die Geschichte der ältesten Christusbilder unterrichtet, den 'Moskowitischen Bilderkalender' neben der 'täglichen Perikope aus dem Homer und dem Hafis' studierte.

Ist der Divan das große Manifest jener menschlich-künstlerischen Wandlung Goethes, so doch nur das halbe, das poetische. Die andere Hälfte, die biographisch-kulturhistorische gaben das 'Rochusfest' und die Aufsätze 'Im Rheingau Herbst-

*) Über das Veronikabild der Boisserées schrieben Helmine von Chézy 1812 im zweiten Quartal der Fouquéschen 'Musen' (S. 87ff.) und Amalie von Hellwig 1813 April im 4. Heft des 'Deutschen Museums' von Fr. Schlegel (S. 268ff.).

tage', 'Kunst und Altertum am Rhein, Main und Neckar', worin die romantisch gesinnten jüngeren Freunde, Sulpiz Boisserée und Christian Schlosser seine Mitarbeiter gewesen sind und so Heinrich Meyer ablösten *[1]).

Wenige Jahre zuvor hatte er die Überwindung des exklusiven Klassizismus bewiesen durch sein Interesse für 'Des Knaben Wunderhorn', für Wilhelm Grimms Altdänische Heldenlieder und Edda-Übersetzung. Nun (Juli 1815) läßt er sich auch durch Werner von Haxthausen für neugriechische Romanzen erwärmen*[2]), für lebende, volkstümliche westöstliche Poesie aus dem gegenwärtigen Grenzgebiet von Orient und Okzident und bekräftigt daran seine tiefdringende Charakteristik des Balladentypus ('Noten und Abhandlungen': 'Naturformen der Dichtung', Absatz 1).

So erstehen in Goethe durch den Divan und mit ihm die Neigungen der Geniezeit, da er als Herders Schüler deutsche Volkslieder sammelte, den Balladen der nordischen Nationen nachging, für Hans Sachs schwärmte. Und er war sich dieser Renaissance seiner Jugend wohlbewußt, wenn er das Symbol der Schlange, die sich in einen Reif abschließt, gern als Gleichnis einer glücklichen Zeitlichkeit betrachtete, weil der Mensch nichts mehr wünschen könne, als daß ihm erlaubt sei, das Ende an den Anfang anzuschließen (an Trebra, 5. Januar 1814).

Unbestreitbar nähert er sich auf diesem Wege gewissen Grundtendenzen der Romantik, die ja doch ein Kind seines Blutes war, wenn auch eines, das er als mißraten ansah: Goethes merkwürdig verschlungenes Verhältnis zur Romantik durch mannigfache Quellenpublikationen und Darstellungen der letzten Zeit heller beleuchtet, bedarf immer noch der Aufklärung, und nur wer den Pfad zu diesem Ziele absichtlich meidet, wird dabei am Divan flüchtig vorübergehen. Denn aus romantischer Luft, aus Luft der einstigen eigenen Frühzeit, die ein jetzt herangewachsenes Geschlecht aufgefangen und verbreitet hatte, schöpft sein Dichter verjüngenden Atem.

---

*[1]) Goethes Formulierung des Begriffs der Sage im 'Rochusfest' ('Kunst und Alterthum' II 106f.) erschien Wilhelm Grimm so treffend, daß er sie ausschrieb für seine 'Deutschen Sagen' (s. Grimm, Deutsche Sagen 4 S. 473).

*[2]) Goethe äußerte sich über neugriechische Romanzen am 21. September 1815 sehr interessiert zu Boisserée.

Der Divan quillt aus dem romantischen Kultus des Orients und dessen Folgen, dem mächtig aufsteigenden universellen wissenschaftlichen Interesse für das Altertum und die Literatur des Morgenlandes, und wurzelt so im Grunde der Zeitbewegung. Er steht vor uns wie ein Wegzeichen, das die weite zurückgelegte Entfernung von der Alleinherrschaft des strengen hellenisierenden Stils der Xenienjahre mißt und sichtbar macht. Herder hatte in seinen Morgenländischen Blumen persische Poesie, von Saadi und anderen, in Distichen nachgebildet. Auch Hammer noch in seiner Hafis-Übersetzung verwendet zuweilen Distichen. Nichts davon mehr in Goethes Divan. „Wir sind vielleicht zu antik gewesen; Nun wollen wir es moderner lesen" — so begann 1821 die zweite Abteilung der Zahmen Xenien „mit Bakis' Weissagungen vermischt." Und dies Motto gilt nicht bloß den Zahmen Xenien, in denen der frühere Distichen-Bakis Knittelverse redend wieder auferstand, sondern wie v. Loeper längst gesehen und glücklich formuliert hat, der gesamten gereimten Spruchpoesie, die seit dem Jahre 1812 so üppig aufschoß. Hier wird seine an Hans Sachs angelehnte satirische Jugenddichtung wieder aufgenommen und weitergebildet, Sprichwort und Spruch der deutschen Reformationszeit geflissentlich neu belebt, aber komprimiert in der Form des Epigramms und des Aphorismus: „ein Arsenal von Angriffswaffen gegen die Romantik trat hier nach 'Des Knaben Wunderhorn' und zugleich mit den Grimmschen Märchen hervor, innerlich ganz verschieden von beiden Werken, jedoch aus derselben Wurzel erwachsen"[1]). Im Divan gehören das ganze 'Buch der Sprüche', aber auch viele spruchartige Bestandteile aus andern Büchern in denselben Kreis. Trotz gelegentlichen Unmutsausbrüchen über das 'patriotische' Genügen an Knittelversen, die Verbannung der Hexameter und die Verleugnung von Klopstock und Voß[2]) hat Goethe tatsächlich, mit voller Klarheit über die künstlerische Bedeutung dieses Wechsels der Form, dem Knittelvers zum zweitenmal ein Regiment eingeräumt.

---

[1]) v. Loeper, Goethes Gedichte. 3. Teil. Berlin 1884, S. XI, vgl. S. X. 111 (zu Nr. 59) und Goethe-Jahrbuch V (1884), S. 288ff.

[2]) Vgl. Zahme Xenien V, V. 844ff. und den Spruch (v. Loeper Nr. 733, Hempelsche Ausgabe Bd. 19, S. 156) „Nachdem uns Klopstock usw." (Jub. Bd. 38, S. 282).

Orientalische Formen hat Goethe seinem Divan nur in sehr begrenztem Maß gegeben. Die Reimkünste des Hafis, die Hammers Übersetzung kaum andeutete, hat er mit höchst bescheidenem Anklang gelegentlich (s. zu 'Hegire' Jub. Bd. 5, S. 3, V. 17f.), das Ghasel spät und selten, dabei recht frei nachgeahmt: 'In tausend Formen magst du dich verstecken'; 'Ob der Koran von Ewigkeit sei'; 'Da du nun Suleika heißest'; 'Höchste Gunst'; 'Schenke spricht' ('Du mit deinen'); 'Haben sie von deinen Fehlen'. Von dem Gedanken eines formalen Wetteifers mit Hafis (vgl. 'Nachbildung') ist er bald zurückgekommen: die 'zugemeßnen Rhythmen', die Anfangs 'reizten', empfand er schnell als 'hohle Masken', der Geist treibt ihn, daß er „auf neue Form bedacht, jener todten Form ein Ende macht".

IV.

Welches ist diese neue Form, der sein Divan im Lauf seiner Entwicklung zustrebt? In den ältesten seiner Gedichte klingt der Ton des 'geselligen Liedes' fort, wie er es seit 1801 für das Taschenbuch auf das Jahr 1804 gestaltet hatte, indem er nach früher, schon in den Leipziger Liedern bewährter Neigung die fruchtbaren Bemühungen Reichardts in eine höhere poetische Sphäre hob. Die geschichtliche Wichtigkeit dieser musikalisch poetischen Versuche, das singbare volkstümliche Gesellschaftslied literaturfähig zu machen, habe ich vor Jahren betont und hervorgehoben[1]), wie dadurch die Bestrebungen Arnims und Brentanos im 'Wunderhorn', dessen Vorläufer, Arnims Abhandlung 'Von Volksliedern' dem Giebichensteiner Kapellmeister gewidmet ist, angeregt worden sind. Aus dieser bis zum Jahre 1814 wachsenden musikalischen Strömung der Goethischen geselligen Lieder und der ihnen zur Seite gehenden Kantaten stiegen die Anfänge des Divans wie eine Insel empor. Während der berkaischen Sommertage des Jahres 1814, im Zusammenleben mit Zelter, der im Frühling

[1]) Studentensprache und Studentenlied in Halle vor hundert Jahren. Halle a. S. 1894, S. XXXIIIff. (oben S. 109ff.). *Vgl. meine Ausgabe von Goethes eigenhändiger Reinschrift des West-östlichen Divan in Faksimile-Nachbildung (Schriften der Goethegesellschaft 26. Band) Weimar 1911, S. 9ff., 13f. (unten S. 381ff., 387ff.)

'Das Gastmahl der Weisen' ('Die Weisen und die Leute', Jub.-Bd. 2) komponiert hatte, gleichzeitig mit dem Entstehen des Operndramas 'Epimenides' und dem Keimen der neuen Oper 'Der Löwenstuhl' gediehen die frühesten Gedichte des Divan mit der offenkundigen Absicht, daß sie dem Freunde „in der Zukunft liebliche Melodien ablocken" sollten (an Zelter, 27. Dezember 1814). 'Erschaffen und Beleben' — das älteste ('Berka, 21. Juni 1814') —, 'Elemente', 'So lang' man nüchtern ist' erschienen denn auch zuerst in Zelters Liedertafel mit dessen Kompositionen; andere — 'Dreistigkeit', 'Lied und Gebilde', 'Dir zu eröffnen mein Herz' — hat er nicht viel später in Musik gesetzt. Im Briefwechsel mit ihm berichtet Goethe über den Fortgang seines Divans unter dem Gesichtspunkt, ob daraus brauchbare Liedertexte zu holen wären. Ein beträchtlicher Teil des Divans besteht demgemäß aus singbaren Liedern, im Sinn des 'geselligen Liedes' — eines der ältesten das trinkliedhafte und als Kommerslied fortlebende 'Setze mir nicht du, Grobian' '1. Juli 1814', s. die Anm. Jub. S. 98) —, überwiegend freilich aus solchen, die persönliches Bekenntnis monodisch vortragen: soweit der Divan Eindrücke der beiden rheinischen Sommerfahrten wiedergibt, ist er ein echtes, an Stimmung und Beleuchtung reiches lyrisches Reisetagebuch. Indessen traten die singbaren Lieder im Laufe der Entwicklung des Divans zurück, da 'diese Dichtungsart' immer mehr 'zur Reflexion hintrieb' (an Zelter, 17. Mai 1815), und auch das momentane und individuelle Element ward durch die spätere Umordnung, die das poetische Tagebuch in einen ideellen Zyklus wandelte, verdunkelt oder zerstört[1]). Wohl klagte der Dichter um seine Kinder: „Liebchen, ach! im starren Bande Zwängen sich die freien Lieder" (S. 28). Aber er selbst auch sprach als Juwelier zu den Perlen: „Denn wenn ich hier nicht grausam bin, Wie soll die Schnur sich reihen?" (S. 108.) Indessen diese Lieder waren keineswegs so rein für sich geborene Naturwesen wie die Perle in ihrer Muschel. Sie waren teilweise von Anfang an geschaffen für einen wechselseitigen Zusammenhang, für einen Zyklus[2]). Und auch diese tiefe

[1]) Vgl. meine Abhandlung „Die älteste Gestalt des West-östlichen Divans" S. 5ff. (Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften 1904, S. 862ff.).

[2]) Vgl. Älteste Gestalt des Divans a. a. O. S. 15ff. (872ff.), Goethe war sich dessen bewußt: „Jedes einzelne Glied [des Divans] ist so durch-

stilistische Umwandlung von Goethes lyrischem Dichten, das nicht mehr bloß als momentanes Bekenntnis in poetischen Einzelwesen erscheint, liegt im Zuge romantischer Kunstübung und vollendet, was die zyklisch angelegten 'Geselligen Lieder' und die romanisierenden Sonette begonnen hatten.

Der neue Divanstil hat sich in einem gewissen Tasten und Schwanken herausgebildet. Die fließenden singbaren Liedverse zahlreicher kurzer Strophen mit schlicht angeordneten, mehr für süddeutsches Gehör als nach korrekter schriftsprachlicher Aussprache geregelten Reimen, die zuweilen in die Lieblingsform der Romantik, die Assonanz, herabsinken oder auch gegen die Symmetrie des Strophenbaus sporadisch ausbleiben, zeigen einen lässigen, oft leise ironischen, beinahe singspielartigen Ton mit burschikosen und idyllischen Elementen. Verwandt sind die spruchartigen Gedichte in vierhebigen Knittelversen mit freier Behandlung der Senkung. Aber neben diesen beiden leichteren, volkstümlichen Typen erscheint von Anfang an ein schwererer, ernster in getragenen Sprech-Versen. Dies sind der trochäische oder jambische Fünffüßler die in einigen Gedichten pathetischen Ausdrucks den Reim aufgeben: 'Den Gruß des Unbekannten'; 'Fetwa', 'Der Deutsche dankt', und der romantische Lieblingsvers, der reimlose trochäische Vierfüßler, das Maß der Cid-Romanzen, geläufig auch durch Schlegels Calderon und verwendet schon für die calderonisierenden romantisch stilisierten Redegesänge der 'Pandora') in 'Lesebuch', 'Kenne wohl der Männer Blicke', der zweimal ('Der Winter und Timur' und 'Siebenschläfer') epische Erzählung trägt und am eindringlichsten den neuen Divanstil ausprägt. Denn hier tritt aus dem Grunde volksliedhafter Formen derjenige lyrische Typus hervor, den Goethe später in der Anzeige von Manzonis 'Adelchi' als den 'genauer historischer Vergegenwärtigung' im Hinblick auf Pindar pries mit dem Satz: „Die höchste Lyrik ist entschieden historisch." Denselben Vers hat er, durch Werner von Haxthausen[1]) angeregt, 1821/22 seinen Verdeutschungen neugriechisch-epirotischer Helden-

drungen von dem Sinn des Ganzen ... und muß von einem vorhergehenden Gedicht erst exponiert sein, wenn es auf Einbildungskraft oder Gefühl wirken soll" (an Zelter, 17. Mai 1815).

[1]) Vgl. S. Boisserée, 1, 283 (22. Sept. 1815). Goethe an August und an H. Meyer, 5. Juli 1815.

lieder untergelegt: auch hier als Ausdrucksform west-östlicher Poesie.

Die Verjüngung Goethischer Kunst im Divan wird am greifbarsten in den neuauflebenden freien Rhythmen der Geniezeit: 'Schlechter Trost', 'Gruß', 'Ich gedachte in der Nacht' 'Die schön geschriebenen', 'Jene garstige Vettel', 'Laßt mich weinen', 'Nicht mehr auf Seidenblatt'. Diese Reimlosigkeit nähert die Verse rhythmischer Prosa. Und damit erreicht die stilistische Grundtendenz der Divandichtung ihre Spitze: eine gewisse Prosaierung der Poesie.

Der Divanstil sucht volkstümliche, selbst mundartliche Wortformen, namentlich starke Kürzungen der unbetonten End- und Mittelsilben, Auslassung der Personalpronomina, Zusammenziehungen; er braucht Worte und Redensarten des Alltags, strebt nach familiärem oder mundartlichem Idiotismus, besonders gern — romantischem Kunstbegriff sich nähernd — in ironischer Färbung, meidet das Burschikose und selbst das Vulgäre nicht. Er scheut gelegentlich nicht Worte ohne jeden Gefühlswert, die uns hausbacken oder kanzleimäßig klingen, besonders aber liebt er wie früher schon die 'Geselligen Lieder', Fremdworte, aus der Prosa, der Umgangssprache, die dem poetischen Stil widerstreben, und er stellt sie, wie auch ausländische Namen, gern an die auffallenste Stelle: in den Reim, wo sie ein leichtes exotisches oder humoristisches Kolorit erzeugen.

Auf der andern Seite waltet im Divan ein starker Drang nach Ungewöhnlichem, Sonderbarem, nach drastischem, prägnantem, gedrängtem Ausdruck, nach Feierlichkeit und Förmlichkeit: man betrachte den Wortschatz mit seinen seltenen oder gewagten Wortkompositionen, die kühnen Neubildungen, Archaismen, die entlegnen Metaphern, die Häufung der Asyndeta, die Satzbildung.

Die Gedichte in den freien Ryhthmen der Geniezeit lassen auch etwas von dem dithyrambischen Jugendstil wieder aufleben: emphatische Wortwiederholungen, Anaphern, syntaktische Erregung wie die Anschwellung des Vordersatzes mit 'wenn' nach dem Typus des Prometheus-Hymnus auf den Tod in 'Die schön geschriebenen' (V. 14—21): „Wenn du, Suleika, Mich überschwenglich beglückst, Deine Leidenschaft mir zuwirfst Als wär's ein Ball, Daß ich ihn fange, Dir zurückwerfe

Mein gewidmetes Ich; Das ist ein Augenblick!" Oder Gräzismen wie das flektierte Partizip Präsentis in 'Schlechter Trost' V. 7f.: „Denn ihr sonst Schlafendem vorüberzogt".

So behält der Divanstil etwas Unausgeglichenes, Zwiespältiges: neben idyllischen Elementen stehn leidenschaftliche, und wo beide in demselben Gedicht zusammenfallen, gibt es nicht immer einen harmonischen Klang. Denn eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die künstlerische Illusion, ja ein bewußtes Zerbrechen dieser Illusion entsprach leider dem aus Italien heimgebrachten problematischen Begriff des Scheins und des Spiels, den Goethe niemals mehr überwunden, sondern unter dem Einfluß von Kant und Schiller nur vertieft hat. Aber im Grunde gibt dieser Dualismus nur getreu die Stimmungen des Dichters wieder, der in diesen Monaten zwischen heiterer oder satirischer Weltbetrachtung, tätigem Lebensgenuß und jugendlich ausbrechender Leidenschaft sich hin und her gezogen fand. Und diese stilistischen Gegensätze bindet schließlich dennoch ein einheitlicher Charakter: die Vermeidung der Pose, die freie Beweglichkeit, das Fernhalten des einförmigen Schemas, des Zwangs formaler Regel. 'Der Winter und Timur' setzt mitten in eine Diktion von Wucht und Erhabenheit gekürzte Formen der natürlichen Rede, die sonst als prosaische gelten: 'du bist's' und 'was Schlimmres' (V. 18 und 27). Der sogenannte hohe Stil nimmt also Bestandteile des niederen in sich auf.

Und so oder ähnlich ist es fast überall im Divan. Nicht nur durch seinen Stoff und seine künstlerisch-sittliche Tendenz ist er universell. Auch sein Stil hat etwas Universelles: eine Vieltönigkeit, eine bis dahin unbekannte Mischung und Fülle gebrochener Farben, einen spiegelnden Glanz wechselnder Lichter. Seinem Verfasser ist neben den großen geschwungenen Linien, der einfachen Plastik der antiken Kunst und Raffaels soeben die Malerei des Jan van Eyck aufgegangen in ihrer bahnbrechenden technischen Neuerung, durch Einmischen des Öles in klare, wenig deckende Farben „das Licht des weißen Grundes und Farbe durch Farbe durchscheinen zu lassen", in ihrem von der Natur verliehenen Sinn für Farbe, deren Macht „den Schein der Tafel weit über alle Erscheinung der Wirklichkeit erhob". Und wenn die dem niederländischen Begründer der modernen Malerei in 'Kunst und Altertum am Rhein, Main und Neckag 1814 und 1815' gewidmete universalhistorische Betrachtunr

(Abschnitt 'Heidelberg' Jub. Bd. 29, S. 317ff.) von ihm den Begriff der echten Kunstleistung ableitet, die gegenüber dem wirklichen, durch Zufälligkeiten bedingten Sehen „nach Gesetzen malt, wie die Gegenstände, durch Licht, Schatten und Farbe voneinander abgesondert, in ihrer vollkommensten Sehbarkeit von einem gesunden frischen Auge geschaut werden sollen", so hört man zugleich die künstlerische Intention des neuen Divanstils.

Sein eigentliches Wesen aber umschreibt am wahrsten eine glückliche Formel, die ein Rezensent im 'Morgenblatt' des Jahres 1815 (Nr. 106) zum Lobe der Chöre des 'Epimenides' geprägt hat: 'kunstvolle Kunstlosigkeit'.

Diese Formel bezeichnet auch das eminent Moderne, das in ihm eingebettet ist, das Vorauseilende, wodurch er in Einzelheiten bald an Brentano und Heine, bald an Freiligrath, bald an Scheffel erinnert. Das Geheimnis des Divanstils ruht im Innersten des Kunstprinzips, das Goethe damals in tiefer Fortbildung des Kantisch-Schillerischen Spielbegriffs errungen hat und durch das er sich von der aufstrebenden jüngeren Romantik, von den Boisserées, von Arnim und den Grimms getrennt fühlte. „In Hobbema, in Paul Veronese, in Rubens — so formulierte er es im September 1815 nach Besichtigung der Frankfurter Gemäldesammlungen von Städel, Brentano, Grambs, Birkenstock — erscheint die Selbständigkeit der Kunst; wo der Kunst der Gegenstand gleichgültig, sie rein absolut wird, da ist die höchste Höhe; das erscheint auch im Wouvermann bei Brentano" (Boisserée 1, 277f.). Bei den Boisserées fand er, daß sie nach ihrer Ansicht am Gegenstand hängen mußten, und lehnte den Vermittlungsversuch des Freundes ab, der den Ausgleich zwischen dem Gegenstand und der Bedeutung einerseits und der Form, der Regel, dem freien Spiel der Kunst anderseits als das Höchste, von Raffael und der Antike Erreichte hinstellte.

V.

Man kann den Divan eine Frucht der romantischen Epoche nennen. Aber manche moderne Tendenzen des aufgehenden neunzehnten Jahrhunderts überholt er. In wichtigen Dingen bleibt er dem romantischen, vaterländischen, geschicht-

lichen Geist der gleichzeitigen und der kommenden Generationen fern, steht teils über ihm und sublimiert ihn gleichsam, teils widerspricht er ihm grundsätzlich oder bildet ihn um. Ob er auch da späterer Entwicklung vorgreift, muß die Zukunft lehren.

Goethes Auffassung des Orients kam niemals ganz los von dem Standpunkt der Humanität des achtzehnten Jahrhunderts. Dadurch begrenzt sich sein Horizont. Das in der Jugend erworbene intime Verhältnis zu den idyllischen Elementen des Alten Testaments war und blieb für ihn bestimmend. Als er in 'Dichtung und Wahrheit' (I, 4, Jub. Bd. 22, S. 151ff.) die bekannten biblischen Geschichten der Anfänge des jüdischen Volks nochmals in aller Umständlichkeit erzählte, motivierte er das damit, daß er „auf keine andere Weise den Frieden zu schildern vermöchte, der ihn umgab, wenn es auch draußen noch so wild und wunderlich herging, und in diesem Kreise er seinen Geist und seine Gefühle auf einen Punkt zu einer stillen Wirkung versammelte". Das war — im Jahre 1811 — natürlich geredet aus den Eindrücken des Napoleonischen Zeitalters, eine Projektion der Empfindung des alten Goethe in seine Jugend, im Kern jedoch richtig, und nach Rich. M. Meyers zutreffender Bemerkung der Hauptakzent jenes biographischen Abschnitts. Es war aber vor allem zugleich die Grundstimmung des Divans.

Christian Wolfs Lehre von der Ähnlichkeit der chinesischen Moral mit der seinigen, gerade hundert Jahre früher entwickelt und 1721 durch die öffentliche Wiederholung in der Prorektoratsrede 'De Sinarum philosophia practica' mit der Nebeneinanderstellung von Confucius, Moses und Christus der berühmte Anlaß seiner Vertreibung aus Halle, Montesquieus 'Persanische Briefe' und 'Geist der Gesetze', Rousseaus Naturbegriff — auf den Säulen dieser Gedankenwelt ruht auch Goethes Divan. Die Beurteilung und Darstellung Muhammeds und seiner Lehre, die Verherrlichung der reinen Natur- und Lichtreligion des sterbenden Parsen sind Probleme, die durch Voltaires 'Le fanatisme ou Mahomet le prophète' und 'Les Guèbres ou la tolerance' der Epoche Goethes vererbt waren, die Lessings 'Nathan' und 'Erziehung des Menschengeschlechts' auf eigne Art fortgebildet hatten. Als Schüler Hamanns und Herders und vermöge seiner angeborenen, in einem langen Leben durch Dichtung

und Wissenschaft geschulten Intuition der menschlichen Natur hebt Goethe diese Fragen aus der dünnen Luft rationalistischer Begrifflichkeit in die lebenatmende Sphäre universeller Anschauung und dichterischer Gestaltung. Aber so weit sein Divan der Zeit vorgriff, indem er neue Methoden wissenschaftlicher Kulturforschung instinktiv ausübte, die Kunst der literarischen Analyse verfeinerte, einen neuen Stil der werdenden modernen Lyrik pflanzte, mit seinen Wurzeln reicht er ins achtzehnte Jahrhundert: von dorther stammt sein normativer Idealismus, der ihn scharf trennt von dem empirisch-genetischen, rein induktiven und realistischen Verfahren der anbrechenden Geistes- und Naturwissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts. Diese poetische Hegire in den Osten sprießt aus demselben Drang nach der Ursprünglichkeit und dem Frieden reinen Menschentums, den phantastischere oder abenteuernde Kinder des achtzehnten Jahrhunderts in die Wirklichkeit übertrugen: so die Gebrüder von Einsiedel, die mit Frau von Werthern 1785 nach Tunis gingen und weiter ins Urland des afrikanischen Erdteils strebten, so die Menge europamüder Amerikafahrer. Darum ist denn auch der Divan gleich den Zahmen Xenien, gleich dem 'Epimenides' ein Denkmal nationaler Pädagogik.

Er gehört in die zusammenhängende Reihe literarischer Kundgebungen, durch die Goethe nach dem Tode Schillers sich als dessen Testamentsvollstrecker[1]) bewies: als patriotischen Prediger des sittlichen Wiederaufbaus auf der Grundlage einer menschlichen Weltbildung, als Fortsetzer jenes reformativen Idealismus des unsterblichen Freundes. Er, der später Schillers Bemühen, „das Höhere anschaulich zu machen, von dem Gemeinen aufzusteigen, hinaufzuheben", als 'großen sittlichen Propheten-Akt' bezeichnete (an Zelter, 9. November 1830), tritt nun in verwandtem Sinne selbst auf als ein von langem Schlaf mit erhöhter Seherkraft erwachter Prophet, der rückwärts gewandt 'in fremde Zeiten ausschaut'. Und wenn der Divan stilistisch betrachtet eine Annäherung an die Romantik zeigt, so leistet er in seinem künstlerischen Wollen ihr, zumal ihren jüngeren Vertretern, doch gerade entschiednen Widerstand, indem er das große Menschheits-

[1]) Vgl. B. Suphan, Deutsche Größe, ein unvollendetes Gedicht Schillers. Weimar 1902, S. 15f. und meine Schillerrede. Berlin 1905, S. 18ff. (oben S. 249ff.).

programm Schillers auf dem Grunde der Ideen Herders weiterführt unter dem Gesetz einer selbstgeschaffenen Form.

Der Divan ist ein Buch poetischer Lehre und Mahnung, aber auch ein Versuch der Selbstrechtfertigung vor den Zeitgenossen, eine Auseinandersetzung mit Romantikern, Patrioten, Kirchlichen, Philistern und dem naiven Publikum. Aber so, daß überall der typische Gegensatz Genie und Welt unter den individuellen Zügen hervorblickt. Ein poetisches Seitenstück also zu 'Dichtung und Wahrheit', nur, dem ursprünglichen Plan nach, viel mehr objektiver 'Weltenspiegel'. In der Ausführung freilich überwog wieder, Goethes Natur gemäß, das Element persönlicher Konfession: „Laß den Weltenspiegel Alexandern" (S. 93).

Öfter bereits erwähnten diese Betrachtungen 'Des Epimenides Erwachen'. Und es kann in der Tat nicht genug betont werden, was schon v. Loeper richtig andeutete[1]): die Konzeption des Divans und die jenes patriotischen Festspiels fallen nicht bloß zeitlich zusammen, sondern berühren sich auch inhaltlich. Als Prophet des anbrechenden Tags, wie ihn der Vorspruch des Buchs Suleika, 1820 die Zahme Xenie 'Einen langen Tag über' (I, V. 33ff.) darstellt, fühlte sich nach der 'kurzen Nacht' von 1806—1814 gleicherweise der Dichter, der sich Epimenides, wie der sich Hatem nannte. Von beiden ertönt derselbe Morgenruf: „Und wir sind alle neugeboren".

Wie Goethe bei der Heimkehr von seiner ersten befreienden 'Hegire' sich dem 'Epimenides nach seinem Erwachen' verglich (25. Oktober 1788 an Knebel), so dünkt er sich nach der Befreiung des Vaterlands vor dem Antritt seiner zweiten 'Hegire' wiederum dem kretischen Seher verwandt, und diesmal drängt ihn das Motiv zu dichterischer Gestaltung, beherrscht den Gedanken seines Divans und lebt als Frucht dieser zweiten Hegire noch einmal auf in christlich-orientalischer Prägung: als Legende von den Siebenschläfern (im 'Buch des Paradieses'). Epimenides und Jamblika stellen den Dichter in der nämlichen Rolle dar: als Liebling der Götter, durch Gefahren neugeboren, als Rater, Helfer und Sühner des Volks, als Propheten.

[1]) Vgl. dazu besonders auch schon meine Bemerkung Goethe-Jahrbuch XI (1890), S. 16f (oben S. 278f.). Später ist das Problem berührt worden von Morsch und in der zwischen ihm und Ottokar Lorenz

Goethe empfand die politische Befreiung Deutschlands tief: als die Grundlage künftiger Erneuerung und innerer Befreiung. Am 6. Januar 1814, nachdem Frankfurt durch die Auflösung des Rheinbundes wieder reichsunmittelbar geworden war, unterzeichnete er das Begleitschreiben zu einem Bilde seiner Vaterstadt als „ein wiedergeborner freier Reichsbürger'. Auf der Durchreise nach Frankfurt hörte Jacob Grimm im September 1814, während Goethe noch dort war, in den Brentanoschen Häusern[1]): „Nun sie [die Frankfurter] wieder frei geworden, hat er gesagt, habe er sie auch wieder besuchen wollen." Wie hier der Begründer der nationalen Philologie und Goethe in Person nah aneinander vorübergingen, so auch ihre Bestrebungen. Der Kreis Grimm-Arnim hielt im Herzen und öffentlich treu zu Goethe, der ihren Unternehmungen mit sympathischer Teilnahme folgte, war aber mit seiner Stellung zu den politisch-patriotischen Dingen vielfach nicht zufrieden und mäkelte insbesondere an seinen orientalischen Neigungen, an den Gedichten des Divans, von denen man früh hörte, mit einer gewissen kleinlichen Engherzigkeit. Von den Sternen der älteren Romantik Calderon, Cervantes oder gar Tasso und Ariost wandten diese Adepten der neuen Magie der Volkspoesie, des Heldenepos und der Heldensage sich ab und waren wohl für das nationale Epos des Firdusi eingenommen, aber nicht für diese „lyrischen Sachen des persischen Hafiz mit ihrer Eintönigkeit von Güll Güll und Büll Büll [Nachtigall und Rose], von Wein und Liebe". Sie verkannten dabei, daß auch dieser west-östliche Divan nach Goethes Meinung im Grunde an dem Aufbau und der Erneuerung des Vaterlands helfen, daß auch er Goethes gleichzeitiges Wort bewahrheiten sollte: „Es ziemt uns, in

---

geführten Diskussion. Der Sinn des 'Epimenides' wird am besten begriffen, wenn man ihn ansieht als einen Sprößling des Schlußmotivs aus 'Pandorens Widerkunft': 'Verjüngung des Epimetheus'.

[1]) Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit. Hrsg. von H. Grimm und G. Hinrichs. Weimar 1881, S. 348. Über Goethes Verhältnis zu den Brüdern s. außer R. Steigs Buch (Goethe und die Brüder Grimm. Berlin 1892) und Goethe-Jahrbuch IX, S. 20ff. O. Walzel und K. Schüddekopf in den Schriften der Goethe-Gesellschaft 14. Band. Weimar 1899, S. Xff., 198ff., 360ff. *Vgl. auch meine Anzeige von W. Grimms Kleinen Schriften I. II. im Anz. f. d. Altertum 8 (1882), S. 287ff.

dieser Zeit unsere kleinen Privatzustände an dem ungeheuren Maßstabe der Weltgeschichte zu messen" (an Boisserée, 14. Februar 1814). Jacob Grimm und seine Genossen in der jungen vaterländischen Philologie, die sich aus der Romantik losrang, suchten die realen historischen Grundlagen, die primitiven Zustände des nationalen Lebens ohne gesetzgeberische Neigung. Auch Goethe war voll Interesse für geschichtliche Entwicklung der Literatur und namentlich der Kunst, und arbeitete mit Boisserée zusammen. Aber er drang darüber hinaus nach den Urphänomenen des politischen, sozialen, religiösen, physischen Daseins, um daraus 'Muster' zu gewinnen. Während der Divan-Arbeit verkündete er im 'Rochusfest' die in unsern Tagen durch Nietzsche wieder in Umlauf kommende Überzeugung: „Also wiederholt sich alles Bedeutende im großen Weltganzen, der Achtsame bemerkt es überall" (St. Rochusfest, Weim. Bd. 34, Abt. 1, S. 37 Z. 1—3; Jub. Bd. 29, S. 213, Z. 17—19). Sein 'Typus' aber, der aus universeller Erfahrung sich seiner Intuition aufdrängte, stand selbst doch immer jenseits aller Erfahrung und blieb eine Idee, ganz wie es einst Schiller in jenem denkwürdigen Gespräch von der Metamorphosenlehre erklärt hatte ('Erste Bekanntschaft mit Schiller': Weim. Bd. 36, S. 250ff.; Jub. Bd. 30, S. 391f.). Und sein Divan will keine historische Wahrheit geben (s. oben S. 343), getreu der Überzeugung, daß „alle Poesie eigentlich in Anachronismen verkehre" (über Manzonis Adelchi 1827, Weim. 42, 1, S. 171, Z. 24ff.; Jub. 38, S. 64, Z. 15ff.).

Der Divan bekennt sich zu dem poetischen Geiste Calderons, des großen Schutzheiligen der Romantiker: „Nur wer Hafis liebt und kennt, Weiß, was Calderon gesungen" (s. Jub. Anm. zu S. 60). Aber der Divan kämpft zugleich gegen die Romantik. Er gibt — ich finde keine erschöpfendere Bezeichnung — geformte und gekühlte, entdüsterte Romantik. Obgleich reich an Symbolik, Mystik und Universalität und dadurch romantischem Geist tributpflichtig, dem Klassizismus aber abgekehrt, streitet er bewußt wider die 'philosophischen und religiosen Fratzen', vor deren Verwirrung der Dichter seinen Sohn gewarnt hatte (3. Juni 1808). Auch der Divan will jenem „Transszendieren und Mystizisieren, wo das Hohle vom Gehaltvollen nicht mehr zu unterscheiden ist und jedes Urbild, das Gott der menschlichen Seele verliehen hat, sich

in Traum und Nebel verschweben muß", steuern und die dadurch „immer mehr von dem wirklichen getrennte höhere ideelle Behandlung" dem Wirklichen wieder näher bringen (an Chr. H. Schlosser, 25. November 1814). Er tut es, indem er diese göttlichen Urbilder der menschlichen Seele in ihrer ursprünglichen Klarheit und Rundung wiederherzustellen sucht. Das Mystisch-Obskurantische, das „ein düstrer Wahnsinn schaffte", jene 'Abraxas' (Segenspfänder, V. 24) sollen fernbleiben: im Einklang mit Winckelmann, der Abraxas für unwürdig erklärte, „in Absicht der Kunst in Betracht gezogen zu werden" (Lessings Kollektaneen s. v.). Er beseitigt die Gefahr des Orientalisierens, daß, „eh' man sich's versieht, das derbste Gedicht wie ein Luftballon für lauter rationellem und spirituellem Gas, womit es sich anfüllt, uns aus den Händen und in alle Lüfte geht" (an Zelter, 17. April 1815). Er weiß: „brächte man nicht so viel Form mit sich, so wäre man verloren" (an Riemer, 25. Mai 1816). Er vertraut, daß in seiner 'reinen Hand' auch 'das flüss'ge' Element', das Euphratwasser, 'sich ballen' werde ('Lied und Gebilde', Str. 2, 3). Und er stellt die echte orientalische Mystik über die moderne der Romantiker (z. B. Eichendorffs), die „doch eigentlich nur eine charakter- und talentlose Sehnsucht ausdrückt", ('Noten und Abhandl.', 'Zweifel', Schluß) und spottet (zu Boisserée, 4. August 1815) über die modernen Protestanten, „die des Leere fühlend nun einen Mystizismus machen wollen, da ja gerade der Mystizismus entstehen muß". Er dem Schlegels Konversion ein Greuel gewesen war, hindert Schellings Berufung nach Jena, so nah ihm dessen Naturphilosophie auch stehen mochte, damit „nicht zur dritten Säkularfeier unseres protestantisch wahrhaft großen Gewinnes das alte überwundene Zeug unter einer erneuten mystisch-pantheistischen, abstrus-philosophischen, im stillen keineswegs zu verachtenden Form wieder eingeführt" werden sollte (an Voigt, 27. Februar 1816).

Der Divan allein lehrt diesen Standpunkt verstehen, von dem Goethe das Dogma der Kirche verwerfen, das Wunder der christlichen und muhammedanischen Legende wie die altdeutsche katholische Kunst andächtig betrachten ('Beiname', V. 21 Veronika, 'Siebenschläfer', 'Berechtigte Männer', 'Auserwählte Frauen', 'Begünstigte Tiere'; Rochusfest und Rochusbild), Hafis neben Ulrich Hutten als Streiter wider die Kuttenträger rühmen ('Übermacht, ihr könnt es spüren', V. 17ff.),

Abraham, Moses und David mit Jesus und Muhammed ('Süßes Kind, die Perlenreihen', Str. 4—7) in eine Reihe stellen konnte. Nur aus der Gedankenwelt des Divans begreift sich Goethes Denkschrift und Kantate für das Jubelfest der Reformation, das er 1817 am 18. Oktober, dem Jahrestag der Leipziger Befreiungsschlacht, gefeiert wissen wollte als ein „'Fest aller Deutschen', 'das jeder wohldenkende Katholik mitfeierte' (!), ja als ein solches, das „noch mehr sei als ein Nationalfest: ein Fest der reinsten Humanität'". Das große Sieges- und Dankfest der Befreiung Europas gibt ihm das Vorbild, wo „alle vereiniget zur Kirche ziehen und von demselben Gottesdienst erbaut alle einen Kreis bilden ums Feuer und von einer Flamme erleuchtet werden. Alle erheben den Geist, an jenen Tag gedenkend, der seine Glorie nicht etwa nur Christen, sondern auch Juden, Mahometanern und Heiden [den russischen Untertanen] zu danken hat" (Goethe-Jahrbuch XVI, 4. 7). Zu diesem Weltfest der Befreiung, das auch der 'Epimenides' feierte, singt die Reformations-Kantate den Chor, der wie des Parsen Wort klingt:

„Wenn wir in das Freie schreiten,
Auf den Höhen, da ist der Gott!"

Dieses Fest gilt dem Urphänomen der Religion, wie es im Divan das 'Vermächtnis altpersischen Glaubens' ausspricht: Gottes Thron am Morgen zu verehren in der über dem Gebirg aufgehenden Sonne.

Aus solch echtester Religiosität ist der Divan entsprungen, aus der Gesinnung, die seinen Dichter eben hatte sagen lassen: „Die Menschen sind nur so lange produktiv [in Poesie und Kunst], als sie noch religiös sind; dann werden sie bloß nachahmend und wiederholend" (zu Riemer, 26. März 1814). Hinter dem Divan — auch hinter jenem sekretierten Gedicht wider das Kreuz aus dem Sinn des Zoroastriers Chosru ('Süßes Kind, die Perlenreihen') — steht das tiefe freie christliche Selbstbewußtsein jenes stolzen Wortes: „Wer ist denn noch heutzutage ein Christ, wie Christus ihn haben wollte? Ich allein vielleicht, ob ihr mich gleich für einen Heiden haltet" (zu Kanzler von Müller, 7. April 1830), zugleich aber auch die Überzeugung, „daß die Apostel und Heiligen auch nicht bessere Kerls als solche Bursche wie Klopstock, Lessing und wir anderen armen Hundsfötter gewesen (zu Müller, 8. Juni 1830). So durch-

leuchtet den Divan jene Frömmigkeit, die „den Abglanz der Hoheit Christi in den vier Evangelien", aber auch die Sonne verehrt „als eine Offenbarung des Höchsten" und „in ihr anbetet das Licht und die zeugende Kraft Gottes, wodurch allein wir leben und sind und alle Pflanzen und Tiere mit uns" (zu Eckermann, 11. März 1832).

Dieser religiöse mystische Pantheismus, der alle Bücher des Divans fast in gleichem Maße erfüllt, gibt ihm den normativen, gottsuchenden, prophetischen Grundzug. An einem Dornburger Frühlingsblütentag, während am Divan schon gedruckt wurde, hat Goethe diesen Charakter seiner Dichtung unübertrefflich beschrieben (mit dem Kanzler von Müller am 29. April 1818). In dem „Vermögen, jedes Sinnliche zu veredeln und auch den totesten Stoff durch Vermählung mit der Idee zu beleben", in der Ahnung, „ein Bürger jenes geistigen Reiches zu sein, woran wir den Glauben nicht abzulehnen noch aufzugeben vermögen" findet er, „das Geheimnis des ewigen Fortstrebens nach einem unbekannten Ziele, den Hebel unseres Forschens und Sinnens, das zarte Band zwischen Poesie und Wirklichkeit", in der Moral „einen ewigen Friedensversuch zwischen unseren persönlichen Anforderungen und den Gesetzen jenes unsichtbaren Reiches", in „allem Recht und in allen positiven Gesetzen" nur ein fortwährend Streben, „die Selbsthilfe der Individuen gegen einander abzuwehren". Und indem er „das Treiben und Tun der Menschen seit Jahrtausenden" überblickt, erkennt er einige allgemeine Formeln, die je und immer eine Zauberkraft über ganze Nationen wie über die einzelnen ausgeübt haben, „und diese Formeln, ewig wiederkehrend, ewig unter tausend bunten Verbrämungen dieselben, sind die geheimnisvolle Mitgabe einer höheren Macht ins Leben". Der einzelne übersetzt sich diese Formeln in die ihm eigentümliche Sprache, paßt sie seinen individuellen Zuständen mannigfaltig an, mischt Unlauteres darunter, aber „die ursprüngliche Bedeutung taucht doch immer unversehens wieder auf, bald in diesem, bald in jenem Volke". Aus solchen Formeln lasse sich „eine Art Alphabet des Weltgeistes zusammensetzen"*: der poetische Divan und sein Kommentar sucht dieses Alphabet und weist als unerfahren zurück ins Dunkel des Lebens 'von Tag zu Tage', wer „nicht

*) Vgl. dazu oben den Exkurs S. 332.

von dreitausend Jahren sich weiß Rechenschaft zu geben" ('Und wer franzet oder britet', V. 13—16).

VI.

Von hier aus widerlegt sich der Vorwurf, Goethe habe in seinem Divan den Tiefsinn orientalischer Theosophie irdisch verflacht, insbesondere sein Vorbild Hafis, durch Hamann, Herder und andere ältere Orientalisten irregeleitet, mißverstanden, in ihm nichts weiter als einen persischen Horaz oder Anakreon gesehen und den sufischen, d. h. mystischen Charakter seiner Gesänge verkannt. Am weitesten ging in solcher Anschuldigung A. Merx (an dem oben S. 343 Anm. genannten Ort). Der ganze Orient verstehe Hafis mystisch, Goethe aber lehre in 'Offenbar Geheimnis' einfach das Verständnis im Wortsinne. Hafis meine mit dem Becher überall nur den Wein der Ewigkeit, die Hingabe des Selbst, das Entselbsten. Und ebenso sei seine Erotik rein mystisch: bildliche Darstellung der ekstatischen, die Seele des Sufi durchglühenden Liebe zu Gott.

Für den Nichtorientalisten ist es schwer, Stellung zu nehmen zu dieser Anklage, die sich auf Autoritäten wie Silvestre de Sacy, Garcin de Tassy, Gildemeister stützt, anderseits die abweichenden, vermittelnden Ansichten der Hafis-Herausgeber Rosenzweig-Schwannau und Brockhaus kurzer Hand als nicht ins Gewicht fallend ablehnt. Allein der Versicherung: „Hätten die Zeitgenossen des Hafis seine Lieder wörtlich (als wirkliche Trinklieder) verstanden, so hätten sie ihn totgeschlagen", kann niemand Glauben schenken, der die Berichte der älteren Reisenden, eines Marco Polo, Pietro della Valle, Chardin kennt und daraus gelernt hat, wie im dreizehnten und im siebzehnten Jahrhundert Weinverbot und Weingenuß bei den Persern sich vertrugen (vgl. auch Jub. zu S. 114 'Wenn der Mensch die Erde'). Auch mahnen verwandte Erscheinungen, wie das Hohelied, das Herder zuerst aus dem Schutt mystischer Auslegung erlöste, zur Vorsicht.

So meint denn auch August Müller in seiner Geschichte des Islam, der fromme Perser besonders aus der weinberühmten Gegend von Schiras überlasse es Juden und Christen, das schnöde Getränk zu keltern, aber er trinke es selbst, wenn-

gleich meistens im geheimen, und auch das Liederbuch des Hafis aus Schiras beweise, daß es im vierzehnten Jahrhundert daselbst nicht anders zuging als heute. Mit gutem Grunde haben neuerdings auch andere Sachkundige in der Ghaselendichtung des Hafis wie in den Vierzeilern seiner Vorgänger, des von Bodenstedt meisterhaft verdeutschten Omar Chajjam, des großen Philosophen und Arztes Ibn Sînâ (Avicenna) und anderer, die mystisch umschleierte Verherrlichung eines in Maß und Schranken bleibenden Natur- und Lebensgenusses, ein tiefsinnig freigeistiges Ringen mit der Enge und Strenge dogmatischer Systeme und nüchterner Zeloten erblickt[1]). Der Doppelsinn dieser Lieder ist demnach absichtlich, die bildliche Terminologie sûfischer Tradition nur übernommen

[1]) August Müller, Der Islam im Morgen- und Abendlande. 2. Band. Berlin 1887, S. 15f.; H. Ethé, Die mystische, didaktische und lyrische Poesie der Perser. Hamburg 1888, S. 11f., 42f. und in Geiger-Kuhns Grundriß der iranischen Philologie. 2. Band. Straßburg 1896—1904, S. 303; P. Horn, Nord und Süd, September 1900, S. 384ff., und Geschichte der persischen Literatur. Leipzig 1901, S. 114ff., 149ff. Besonders lehrreich G. Jacobs Ausführungen über die persisch-türkische Ghaselendichtung in den Einleitungen zu seinen Ausgaben der Divane Sultan Solimans des Großen (Berlin 1903, S. 7ff.) und Sultan Mehmeds des Zweiten (Berlin 1904, S. 5ff.). *Vgl. B. Moritz, Beiträge z. Gesch. des Sinaiklosters im Mittelalter, Abhandlungen der Berliner Akad. d. Wissensch. 1918, S. 44: in einem Firman des ägyptischen Sultans Kait Bai (1469—96) vom 1. Juli 1487 werden die heftigen Forderungen der Beduinen von den Sinai-Mönchen beschwerdeführend erwähnt. Diese Forderungen bestanden, wie Moritz auf Grund der Klosterchronik mit Recht annimmt, darin, „daß sie Schnaps und Wein verlangt haben, eine charakteristische Illustrierung der angeblichen 'Sittenreinheit der Beduinen". Eine tiefe, umfassende Charakteristik und Geschichte der älteren islamischen Mystik dankt man den Forschungen von Louis Massignon: Essai sur les Origines du Lexique technique de la Mystique musulmane, Paris, P. Geuthner 1922 und La Passion d'al-Hosayn-Ibn-Mansour al-Hallâj, Martyr mystique de l'Islam, exécuté à Bagdad le 26 mars 922. Étude d'histoire religieuse. I. II, ebd. 1922; vgl. dazu über die Frage fremder Einflüsse und des Parallelismus zum Leben und Leiden Jesu Richard Hartmann, Orientalistische Literaturzeitung 1925, April, Sp. 204f., 206 und DLZ. 1925 7. Nov., Sp. 2182 (in der Anzeige der oben S. 346 Anm. genannten letzten Schrift G. Jacobs).* Die Erklärungen der bis auf den einen Sudi streng allegorischen orientalischen Kommentare übersieht man jetzt in der auf deutschen Bibliotheken leider seltenen englischen Prosa-Übersetzung von H. Wilberforce Clarke (2 Bände, London 1891).

als Hülle für Gedanken und Empfindungen, die allein so ausgesprochen werden durften. Das mystische Element in den Liedern des Hafis hat Goethe wohl durchschaut. Merx übersah, daß dem beanstandeten Gedicht gegen die 'mystische Zunge' ein Widerruf oder wenigstens eine Einschränkung folgt ('Wink'), und doch auch Goethe, der einstige Schüler des Fräulein von Klettenberg, Swedenborgs und Hamanns, der Kenner Platons, Plotins, Heraklits, selbst einer der tiefsten mystischen Denker und Dichter, in seinen Divan gleich seinem poetischen Muster einen Strom von Symbolik und Mystik eingelassen und dies ausdrücklich angekündigt hat ('Not. u. Abhandl.', 'Künftiger Divan: Buch der Liebe', letzter Absatz).

Freilich an die verunglückte Charakteristik des Hafis in den 'Noten und Abhandlungen' (Abschnitt 'Hafis' und 'Übersicht') darf man sich nicht halten: da redet der an der Stoffmasse müde gewordene Dichter im Tone der Aufklärung und drückt den Gewaltigen herab zum Bundesgenossen im Kampf des gesunden Maßhaltens wider die Askese. Aber welch kongenialer mystischer Tiefsinn hat sich im Divan selbst an den Ghaselen des Persers entzündet!

Viele, ja die meisten dieser west-östlichen Gedichte enthalten „geheime Doppelschrift, die in das Mark des Lebens wie Pfeil um Pfeile trifft" ('Geheimschrift' Str. 4). Mit bewunderungswürdigem Verständnis hat Rosette Städel nach der ersten Begegnung mit Goethe (18. September 1814), als die Früchte des ersten Divan-Sommers reiften, sein damaliges Dichten umschrieben: „Die ganze Natur, jeder Grashalm, Wort und Blick redet zu ihm und gestaltet sich zum Gefühl und Bild in seiner Seele." Entscheidend ist: Goethe selbst hat im Gespräch mit Boisserée (3. Oktober 1815) anknüpfend an das Divan-Gedicht 'Wiederfinden', sein Werk als Ersatz für das früher geplante große 'Naturgedicht' bezeichnet, das er aufgegeben habe, weil man dadurch 'zu sehr gebunden' sei, und in der Überzeugung, es sei „besser, einzelne Gedanken, wie die Gedichte des Divan, die man nachher in ein Ganzes ordnet", poetisch zu gestalten.

In der Form der Symbolik und Mystik ertönt diese naturphilosophische Grundmelodie, die den großartigen Zyklus west-östlicher Empfindung und Weisheit zur Einheit zu-

sammenfaßt. Im einzelnen belegen das meine Anmerkungen. Hier mögen nur einige allgemeine Hinweise Platz finden.

Symbolisch ist die Einkleidung des Ganzen: die Handelsreise des zwischen Osten und Westen verkehrenden Dichters. Symbolisch das wiederholte Bild der Lebensreise, des 'Wanderers', symbolisch der Reisetag und sein Abend ('Im Gegenwärtigen Vergangnes', V. 27). Symbolisch die fortwährende wechselseitige Spiegelung von Gegenwart und Vergangenheit, Östlichem und Westlichem. Symbolisch der Kultus der Dämmerung und des Morgens, den Goethe nach Koran-Vorstellungen wie nach parsischer Lehre, als 'Schüler der Morgenröte' im Sinne Herders und nach alter eigenster Gewohnheit hier ausspricht (s. zu Jub. S. 88 'Wiederfinden' und zu S. 111 'Vermächtnis altpersischen Glaubens'). Symbolisch sind auch einzelne typische Begriffe, wie Rose und Lilie (Anm. zu Jub. S. 12, V. 1) nach Hafisischer Terminologie, ohne jedoch zur reinen Abstraktion herabzusinken, wie etwa in Tiecks 'Oktavian' Rose und Lilie als bloße Zeichen für Liebe und Kunst.

Mystische Gedankenreihen wachsen ihm aus seiner Naturphilosophie als Ergebnis seiner intuitiven Forschung zu. Ein meteorologisches Bild liefert der vom Gewitterregen angefeuchtete Staub für die Metamorphose des natürlichen Lebens und der eigenen inneren Verjüngung im Einklang mit Anschauungen des Korans[1]). Und seiner Beobachtung leuchtet auch in dem Nebel- und Sonnen-Regenbogen ('Phänomen', 'Hochbild') ein wachsender Farbenglanz, Hoffnung und Erfüllung neu erwachender Schaffenskraft. Physikalische Kräfte wie die Polarität, findet er wirksam in ethischen und staatsrechtlichen Verhältnissen (Freiheit und Knechtschaft als Typen aller Regierungsformen ('Not. u. Abh.' Abschnitt 'Nachtrag', letzter Absatz), und der organische Magnetismus waltet für ihn auch im Psychischen, bedingt die Geistes-Einheit der Liebenden im Charaden-Erraten ('Not. u. Abh.': 'Blumen und Zeichenwechsel', Schlußabsätze) und ist der Urquell des heißen Liebesdrangs nach Vereinigung ('Wiederfinden', V. 33—42). Aus der Physiologie des Blutkreislaufes stammt das Phänomen vom Pulsschlag, von der Systole und Diastole ('Im Atemholen sind'

[1]) Vgl. 'Älteste Gestalt des Divans' a. a. O. S. 24 (881).

Jub. Anm. zu S. 7), das hier in Anlehnung an Saadi gleichfalls eine mystische Formel wird für alles organische Leben, ja für das Gesetz aller Entwicklung und in den Hausbedarf seines täglichen Daseins übergeht: die Erkrankung seines Dieners nennt er so eine harte ihm von den Göttern zugedachte Systole, zwei Wochen später dessen Genesung und die Verleihung des Leopoldsordens eine 'angehende Diastole' (an August, 5. 20. Juli 1815).

Aus mystischer Deutung seiner Optik, unter Einwirkung eines Platon-Zitats in einem Brief Schopenhauers über ein Experiment zur Farbenlehre*), quillt der erotische Dithyrambus 'Wiederfinden'. Eine botanische Merkwürdigkeit, das geteilte Blatt des Baumes 'Gingo Biloba' erregt die tiefsinnig scherzende Meditation über die poetisch-menschliche Duplizität seiner Liebe und seiner Lieder. Paläontologische Muschelforschung knüpft in dem 'Gruß' an die Geliebte Urzeit und Gegenwart zusammen und spiegelt eigenes Liebesleben in dem Paradigma Salomos und der Königin von Saba. Die astronomische Erkenntnis, daß von erloschenen Sternen das Licht noch Jahrhunderte im Weltenraum fortleuchtet, lehrt, auch in dem gedruckten Buch verstummter Lieder und getrennten Liebesglücks den Glanz einer untergegangenen Welt in voller Wirkung zu empfinden ('Behramgur, sagt man', Str. 4). Und das uralte, der Antike und dem Orient gemeinsame Weltbild mystischer Erotik, wörtlich Verse des Hafis und Saadi benutzend, füllt sich Goethe mit konkreten Zügen entomologischer Observation ('Selige Sehnsucht'). So wenig in diesem orphischen Gedicht die 'Liebesnächte' und die 'Begattung' bloß als realer physiologischer Vorgang verstanden werden dürfen, so wenig bleibt

*) Symposion Kap. 15, S. 191A: „Als die Natur in zwei Teile zerschnitten war, empfand jeder Teil nach seiner Hälfte Sehnsucht und vereinigte sich mit ihr." Das Platon-Zitat steht griechisch in Schopenhauers Brief vom 16. September 1815, den Goethe nach seinem eigenhändigen Vermerk am 18. September 1815 in Frankfurt erhielt, mit nachstehender Erläuterung: „Diese Worte sind zugleich der Ausdruck für alle Polarität, wie wohl Platon allein die bedeutungstvollste damit genannt hat" (Goethe-Jahrbuch 1888 Bd. 9, S. 53). Mich wies vor vielen Jahren auf den merkwürdigen inneren Zusammenhang dieses Briefs mit der metaphysischen Erotik und Optik des Divan-Hymnus an Marianne mein belesener Jugend- und Lebensfreund Sanitätsrat Dr. med. Franz Dyck.

die Suleika-Leidenschaft in 'Wiederfinden' (Str. 6) oder die ungestillte tragische Sehnsucht des einsamen Helios in 'Hochbild', so wenig die 'Trunkenheit' ('Trunken müssen wir', 'Wenn der Körper', 'Sie haben wegen der Trunkenheit') ein reiner Wirklichkeitsbegriff: überall vielmehr dehnt sich hier der Wortsinn in die Tiefe mystischer Spekulation. Und überall erscheint die Realität zugleich als ein Spiegelbild eines anderen, höheren Lebens: sei es der Erinnerung eigener früherer Erlebnisse, sei es der Eindrücke ferner geschichtlicher Personen und Vorgänge, sei es übersinnlicher Vorstellungen. Diese Poesie und ihr Kommentar, so fest gegründet in einer unerhört reichen und breiten Fülle realer, gegenwärtiger oder historischer Existenz, ist durchdrungen von einer auf den Typus gerichteten Symbolik, für die „kein organisches Wesen ganz der Idee, die zugrunde liegt, entsprechend ist, hinter jedem die höhere Idee steckt, der Gott, den wir alle ewig suchen und zu erschauen hoffen, aber nur ahnen können" (7. Mai 1830 zu Kanzler von Müller).

Diese gottsuchende Symbolik des Divans ist ein Erbteil der produktiven und theoretischen Arbeitsgemeinschaft mit Schiller und stammt aus Schillers, Kant überwindendem, auf Platon weisendem Kunstprinzip, das Goethe durch die wachsenden Ergebnisse seiner sich vollendenden Naturforschung, durch tieferes Eintauchen in Platon[1]) und Plotin gesteigert und beseelt hat. Von da aus fand er leicht den Weg in den Kern der Mystik des Hafis, die er stärker empfunden hat, als seine überlegenen orientalistischen Kritiker meinen. Ihnen allen gilt der Einwurf: „Wißt ihr denn, was Liebchen heiße? Wißt ihr, welchen Wein ich preise?" Und wenn Goethe so im Divan hellenische und sûfische, Platonische und Hafisische Mystik vereinte und auf christlichem Grunde aus seinem modernen naturphilosophischen Denken nachschuf, wie im einzelnen meine Anmerkungen nachweisen[2]), wenn er durch

---

[1]) Dahin rechne ich mit v. Wilamowitz, Goethe-Jahrbuch XIX, S. 1*ff., bes S 19*ff. die Konzeption von 'Pandorens Widerkunft'. Auch Scherer nannte das Drama 'einen Mythus nach der Weise des Plato' (Goethe-Aufsätze S. 26).

[2]) S. meine Anmerkungen zu Jub. S. 7 'Im Atemholen', 15 'Alleben', 16 'Selige Sehnsucht', 37 'Frage nicht', 38 'Woher ich kam', 139 'Die Jahre nahmen', 53 'Was wird mir', 65 'Einladung', 70 'Gingo

seine west-östliche Poesie der verschwimmenden orientalischen Mystik Form und Gestalt geben wollte, die plastische Bildlichkeit, die, wie er zu Boisserée bemerkte (3. August 1815), jene fehlte und die er selbst 'von den Alten mitbrachte', wenn seine Kunst, die groß geworden war an der gegenständlichen Phantasie des Hellenenvolks, sich nun von der Sinnlichkeit des großen athenischen Dichterphilosophen nährte, so verfuhr er nicht nach Laune und Willkür, sondern mit der Treffsicherheit einer ans Wunderbare grenzenden Ahnung des tiefen, weit zurückliegenden geschichtlichen Zusammenhangs und Ursprungs mystischer Weltbetrachtung. Die Forschung unserer Tage erst hat festgestellt, daß die christliche Mystik im Orient geboren ward, daß hingegen die muslimisch-sûfische Anschauung eine Umbildung ist des Platonismus und Neuplatonismus durch Vermittlung und unter Einmischung der Theosophie syrischer Christen und gewisser Elemente der christlichen Schriften des gefälschten Dionysius Areopagita. Goethes Zeitgenosse, der Romantiker Creuzer (s. zu Jub. 70 'Gingo biloba') leitete den Neuplatonismus aus orientalischer Philosophie her. Goethe dagegen näherte mit richtigerem Instinkt die sûfische Mystik ihrer Urform, indem er seiner Nachdichtung des Hafis aus der Bildkraft griechischen Denkens einen festen Körper schuf.

VII.

Man kennt Tischbeins Gemälde, das Goethe im weiten weißen Reisemantel darstellt als ruhenden Wanderer auf seiner ersten 'Hegire', mitten unter den Ruinen der römischen Campagna. Wir besitzen kein Bild, das mit gleich beredter Prägnanz seine Erscheinung am letzten Höhepunkt seines Schaffens, auf der zweiten 'Hegire', als Wanderer zu den wirklichen und ideellen Schauplätzen der persönlichen und der menschheitlichen Jugend und Heimat, das ihn als Dichter des west-östlichen Pandämoniums vor Augen stellte. Aber

---

Biloba', 88 'Wiederfinden', 94 'In tausend Formen', 96 'Trunken müssen wir', 'So lang man nüchtern', 97 'Warum du nur', 'Wenn der Körper', 98 'Sie haben wegen', 101 'Jene garstige Vettel', 107 'Bulbuls Nachtlied', 126 'Höheres und Höchstes', 130 'Gute Nacht', 136 'Sprich! unter welchem Himmelszeichen'.

die Treue des Kanzlers von Müller hat uns eine Schilderung von ergreifender Anschaulichkeit hinterlassen, wie den Vollender des Divans an jenem denkwürdigen Dornburger Frühlingsabend des Jahres 1818 (oben S. 366) verstehende Freunde vor sich sahen. Ihnen war, als ob vor Goethes innerem Auge die großen Umrisse der Weltgeschichte vorübergingen, die sein Geist in ihre einfachsten Elemente aufzulösen bemüht war, und mit jeder Äußerung sein Wesen etwas Feierlicheres, Prophetisches annahm. „Laßt mich, Kinder", sprach er, vom Sitze aufstehend, „laßt mich einsam zu meinen Steinen eilen; denn nach solchem Gespräch geziemt dem alten Merlin, sich mit den Urelementen wieder zu befreunden". In seinen lichtgrauen Mantel gehüllt, stieg er feierlich ins Tal hinab, bald bei einzelnen Pflanzen, bald bei diesem oder jenem Gestein verweilend und mit dem mineralogischen Hammer es prüfend. Schon fielen längere Schatten von den Bergen, in denen er den Nachblickenden wie eine geisterhafte Erscheinung allmählich entschwand.

Dieser wandernde Prophet schreitet im Divan 'Felsenklüfte spaltend' durch die Tiefen menschlichen Empfindens und Denkens, durch unendliche Räume der Weltliteratur und der Weltgeschichte, und es ist, als ob die dichtende Symbolik seiner Lehre von der west-östlichen Einheit und Wiederkehr aller Grundformen des Menschlichen, von den gemeinsamen Gesetzen geistigen und physischen Lebens voll erst in der Zukunft verstanden werden könnte, der wir entgegengehen, seitdem aufs neue, wie in den Zeiten des Miltiades und Alexander, Karls des Großen und Saladins, Orient und Okzident mit den Waffen sich messen und im Wettstreit der Bildung, während die Erkenntnis und Beherrschung der Natur nie erhörte, ungeahnte Siege über den Erdkreis trägt.

DIE AUFNAHME UND WIRKUNG DES WEST-ÖSTLICHEN DIVANS

EINLEITUNG ZUR FAKSIMILEWIEDERGABE AUSGEWÄHLTER BLÄTTER SEINER REINSCHRIFT. WEIMAR 1911, SCHRIFTEN DER GOETHEGESELLSCHAFT BAND 26.

Goethe prägte an einem glücklichen Abend des Jahres 1828 (den 11. März), wo nach Eckermanns Eindruck das Edelste seiner Natur in ihm rege zu sein schien, als wäre er von einem frischen Auflodern seiner besten Jugend durchglüht, ein tiefsinniges Wort von der mächtigen Entelechie genialer Naturen: von ihrem Vorrecht ewiger Jugend. Er glaubte bei vorzüglich begabten Menschen auch während ihres Alters immer noch frische Epochen besonderer Produktivität wahrzunehmen: eine temporäre Verjüngung, eine wiederholte Pubertät. Als Beispiel führt er aus seinem Leben die Zeit an, da er täglich einen gedruckten Bogen von sich fordern konnte, da er die Geschwister in drei Tagen schrieb, den Clavigo in acht. Und dann setzte er hinzu: „Als mich vor zehn, zwölf Jahren [richtiger: dreizehn, vierzehn Jahren] in der glücklichen Zeit nach dem Befreiungskriege, die Gedichte des Divan in ihrer Gewalt hatten, war ich produktiv genug, um oft an einem Tage zwei bis drei zu machen; und auf freiem Felde, im Wagen oder im Gasthof, es war mir alles gleich."

Dieser Spätling Goethischer Schöpferkraft, dem in den angeführten Worten, die hinter der Wahrheit fast noch zurückbleiben, das Siegel wiederkehrender Jugend aufgedrückt wird, gewann, als er im Jahre 1819 hervortrat, nur eine enge Gemeinde verstehender Leser. Den Empfindungen und Kämpfen in den Jahren der nationalen Enttäuschung, die dem hoffnungsreichen Aufschwung der Befreiungskriege so

rasch folgten, erschien dieses poetische Bild des Menschlichen, aufgefangen im Spiegel orientalischen Altertums, fremdartig, kalt und leer. Zwischen der bodenwüchsigen Kraft und dem stürmenden Pathos patriotischer Lyrik, dem farbigen Stimmungszauber der im Heimatlichen und Volksmäßigen tief und über weite Kreise wirkenden Romantik, dem burschenschaftlichen Brausgetön und den die unvermeidliche Revolution langsam vorbereitenden Liedern politischer und sozialer Tendenz konnte die Leier des alten Dichters, der nun so neue und schwer erkennbare Wege durch grenzenlose Räume wandelte, im deutschen Publikum keine Resonanz finden. Die Entwicklung des geistigen Lebens ward in Deutschland beherrscht von dem allgewaltigen Willen, der Nation endlich das Recht auf Selbstbestimmung zu sichern. Die Lebensfülle der Gegenwart drängte immer stärker der Kunst sich auf als Stoff. In der künstlerischen Darstellung eroberte immer entschiedener der realistische Stil den Sieg. Und der begreiflichen Abneigung der großen Masse der Gebildeten und modern Gesinnten gegen ein so singuläres, dem Überwirklichen zugewandtes Kunstwerk kam die literarische Kritik mit eindrucksvollen Formeln der Herabsetzung oder Verurteilung zu Hilfe.

Danach bildete sich die fast allgemein geltende Überzeugung: ein Treibhausgewächs wäre es, ein Erzeugnis senilen Verfalls. Eine grillenhafte Maskerade ohne persönliche Wahrheit. Ein welt- und gegenwartsfernes, in steifer Manier befangenes Spiel mit Symbolen. Ein Abfall von den künstlerischen und menschlichen Idealen der Jugend und der Reife: von 'Götz', 'Werther' und 'Faust', von 'Hermann und Dorothea', von den Herzenslauten der einstigen Lieder erlebter Liebe. Während das deutsche Volk um seine äußere und innere Freiheit rang, während es nach der Bezwingung des Korsen, im eigenen Hause von schlimmeren Dämonen bedrängt, kämpfte und litt, flüchtete der große Egoist von Weimar — so wähnte man — in sein Traumland, suchte die harte und schwere Wirklichkeit mit ihren Ansprüchen zu verflüchtigen in die zerfließenden Schemen des Orients, in eine für uns moderne Menschen wesenlose Welt, an der Phantastik und Gewalt, Genußsucht und Quietismus gleichen Anteil haben. Indessen eine ruchlose Reaktion den Staat, um ihn vor vermeintlicher Gefahr, dem kühn fordernden Idealismus der Jugend, zu schützen, den in Wahrheit

von jeher, allerorten und in alle Zukunft staatsfeindlichen und kulturwidrigen Mächten, dem Junkertum, der Polizeiwillkür, den Dunkelmännern, auszuliefern sich anschickt, schien der Mann, der seiner Zeit galt als der Generalstatthalter im Reiche des poetischen Geistes auf Erden, mit Hafis zu wetteifern, den Wein und die Rosen von Schiras und das nächtliche Flöten der Bulbul zu besingen, islamischen Fatalismus und Huriglanz zu feiern.

Kein Geringerer als der junge Wilhelm Grimm, ein treuer und verständnisvoller Verehrer Goethes, hat 1815 in einem Brief an Arnim so die Eintönigkeit dieser lyrischen Sachen des Hafis bemäkelt und dabei dem Verlangen des heranwachsenden Geschlechts nach großer Heldenpoesie wie dem der neuen wissenschaftlichen Literaturforschung vorleuchtenden Ideal naiver einfacher Volksdichtung Ausdruck gegeben. Was konnte Generationen, deren edelste Männer Gut, Ehre und Leben auf dem Altar der nationalen Einigung und der politischen Mündigmachung des Vaterlandes opferten, in der eine Schar bahnbrechender Geister aus der Einfalt und Stärke des heimischen Altertums der Poesie, der Wissenschaft, dem Leben neues Blut zuführen wollten, die Idee der westöstlichen Kulturgemeinschaft bieten, was das Bemühen um eine Weltliteratur? Und mochte man auf den Höhen der nationalen historischen Wissenschaft immerhin auch den Bildern dieses poetischen Weltenspiegels, namentlich den Bausteinen zu einer vergleichenden historischen Poetik in den 'Noten und Abhandlungen' Aufmerksamkeit schenken, alles was in der vorwärtsdrängenden liberalen Bewegung stand, die Wortführer der öffentlichen Meinung und der Tageskämpfe, zumal die an Umfang und Macht riesig wachsende Zeitungspresse, die Vorkämpferin der politischen Erziehung und Befreiung, — sie alle sahen sich in diesen stachligen Satiren im 'Buch des Unmuts', aber auch in manchen der 'Betrachtungen' und der 'Sprüche', kühl, ja bitter zurechtgewiesen und fühlten sich verkannt von einem großen Genius, der mit seiner Zeit und der Zukunft zu hadern schien.

Schon die ersten Proben der Divan-Dichtung, die Goethe als Vorläufer der Veröffentlichung des Ganzen im Cottaischen 'Morgenblatt für gebildete Leser' 1816, in den 'Gaben der Milde' und im 'Taschenbuch für Damen' 1817, in Zelters 'Lieder-

tafel' 1818 voraufgehen ließ, hatten, obgleich er anfangs auch noch durch begleitende Umschreibung und Interpretation nachhalf, das Publikum, wie er selbst erkannte, mehr irregemacht als vorbereitet (Tag- und Jahreshefte; Weim. Ausg. 36, 135).

Und nun die auf Grund dieser schlimmen Erfahrung dem gedruckten Buch als Wegweiser beigegebenen 'Noten und Abhandlungen'! Sie wirkten sicherlich wenig lockend: die Vertreter des politischen Liberalismus fanden hier neue Handhaben, um mit Börne dieser Dichtung einen sklavisch-reaktionären Charakter vorzuwerfen; und sahen sie darin als durchgehende, auch im Menschlichen notwendige Urtypen des elementaren dämonischen Naturlebens den Krieg und die Herrschaft anerkannt, so witterten sie eine Verherrlichung des Despotismus oder wohl gar etwas vom Geist des Wiener Kongresses. Dieser Kommentar Goethes — trotz vielen Notizen und Winken, ja zahlreichen genialen Lichtblicken klärte er nicht über das auf, was die Hauptsache war: den künstlerischen Kern, die poetische Intention, den persönlichen Gehalt. Er bot ein Mittelding zwischen geschichtlicher und geschichtsphilosophischer Betrachtung. Er entwarf in ungleicher Darstellung und in unübersichtlicher, zerstückelter Komposition überkühn, ja stellenweise überstürzt ein Gesamtbild der Kultur des Orients, wie es Goethe seit seiner Jugend geahnt, im Alter aus raschen Raubzügen einer gewaltsamen Lektüre zeitgenössischer und älterer gelehrter Quellen ergänzt und vertieft hatte.

Massen historischen und literarischen Stoffes, ein riesiges Wirrsal unbekannter Herrscher- und Dichternamen wurden hier von hoher Warte durch ungeheure Zeiträume und Weltgebiete verfolgt mit dem tiefsinnigen Streben, die menschliche Entwicklung sei der Urzeit in ihren Umrissen, in ihren einfachsten Elementen, in der ewigen Einheit und Wiederkehr ihrer typischen Grundformen vorzuführen. Hier schien der Versuch gemacht, jene erschreckende Forderung zu erfüllen, die eines der übellaunigsten Gedichte aus dem Buch des Unmuts ('Und wer franzet oder britet') so entmutigend aussprach:

> Wer nicht von dreitausend Jahren
> Sich weiß Rechenschaft zu geben,
> Bleib' im Dunkeln unerfahren,
> Mag von Tag zu Tage leben.

Selbst willigen und gebildeten Lesern mußte es schwindeln, sofern sie nicht bereits auf anderen Wegen diesen Dingen gegenüber einen sichern Standpunkt erreicht hatten. Die meisten aber fühlten sich zurückgestoßen und ins Dunkel verwiesen, als *profanum vulgus*, das von Tag zu Tage lebt.

Zwar der gute Zelter, der nach seiner handfesten, gesund verständigen Natur mehrere der schönsten Divangedichte in seine klarlinigen wohlgemauerten Tongebilde eingebettet hatte, gestand, daß ihm der Divan die Bibel sei, in deren Anbetung er täglich mehr versinke (an Goethe 19. April 1820). Gleich bei Empfang des Bandes setzte er zu dem grandiosen 'Wiederfinden' . . . Noten, worin, wie er schrieb, Goethe sich und seinen Hafis 'wiederfinden' möchte, und ließ wenige Tage nachher eine Komposition des Suleikaliedes 'Ach! um deine feuchten Schwingen' . . . folgen. Goethe hatte ihn — dies dürfen wir zu seiner Entschuldigung nicht vergessen — selbst dazu ermutigt: er hatte ihm schon vorher einzelne Gedichte für seine Liedertafel zur Verfügung gestellt, er sandte ihm nun (30. Januar 1820) den ganzen Divan mit dem Wunsch: „Möge er dich aufs neue erregen und drängen, daß du mit musikalischer Fülle dieses doch im Grunde für sich nackte Liederwesen bekleidest und in die Welt einführst."

Er selbst also hatte die Empfindung, daß diese westöstlichen Lieder an sich noch nicht reif für die Öffentlichkeit, daß sie noch halbstumm seien, daß sie der Musik zur Belebung, zur vollkommenen Ausstattung bedürften. Wir können das heute schwer begreifen. Gerade die meisten Divangedichte dünken uns ausschließlich Kunstwerke des Worts und als solche völlig fertig und rund, voller Leben und Kraft. Aber die Komponisten, die sich daran gewagt haben — Zelter und Eberwein, Schubert, Loewe, Mendelssohn, Schumann*) Liszt,

---

*) Robert Schumann hat folgende sechs Gedichte des westöstlichen Divans als einstimmige Lieder komponiert: 'Freisinn' ('Laßt mich nur auf meinem Sattel gelten' — 'Er hat euch die Gestirn gesetzt'); 'Sitz ich allein'; 'Setze mir nicht, du Grobian'; 'Gottes ist der Orient'; 'Wie mit innigstem Behagen'; 'Dir zu eröffnen mein Herz verlangt mich' ('Noten und Abhandlungen', Abschnitt 'Chiffer') — Mendelssohn hat außer den Liedern Marianne von Willemers an den Ostwind und an den Westwind ('Was bedeutet die Bewegung?'; 'Ach, um deine feuchten Schwingen', s. darüber Max Friedländer, Gedichte von Goethe

endlich 1889 in siebzehn genialen Tonschöpfungen Hugo Wolf —, sie können sich auf Goethes Willen berufen. Noch unbegreiflicher freilich ist uns, daß Zelter diese Liedgeschöpfe, die ihr Vater nach dieses Vaters eigener Meinung nicht recht hatte bekleiden können, erst in seine dünnen Melodien hüllen und dadurch ihr Auftreten und ihren Erfolg in der Welt möglich machen sollte!

Zelter selbst kam jedoch bald von seinem Selbstvertrauen zurück. Wenige Monate später (Brief vom 29. Juli bis 1. August) klagte er: „Gott weiß wie dieser Weinsofi (Weinmystiker: Hafis) mir den Kopf wie ein Fliegenpflaster nach allen Seiten zieht." Und mit rührender Selbsterkenntnis zitiert er den Schluß jenes von Goethe aus Hafisversen zusammengestellten Chiffern-gedichts: „Was soll das werden! Will ihn umarmen Und kann es nicht!" (vgl. 'Noten und Abhandlungen', Abschnitt 'Chiffer'; Weim. Ausg. 7, S. 131, Z. 24—26).

Damit traf er die Wahrheit. In der Tat: dieses wackern und klugen Mannes tüchtiges Handwerker-Können, mochte es auch verklärt und gehoben sein durch ein verständiges Studium großer Kunstwerke und eine vernünftige Theorie der musikalischen Wirkung, konnte mit dem mächtigen Wuchs der neuartigen Goethischen Verse sich nicht zu fruchtbarem Liebesbunde einen. Wohl pries er selbst in seiner Treue dem angebeteten Freund, dessen Größe beständig gefühlt zu haben sein schönstes Verdienst war, mit hohen Worten den Divan gleich beim ersten Eindruck (11.—26. Februar 1820): „der ist wie der gestirnte Himmel; je länger ich ihn betrachte, je klarer werden mir seine Bilder, und so ich ihn wieder ansehe, ist mir alles neu und frisch." Und gewiß hatte er Grund, seine Andacht dem hilflosen Unverständnis der Mehrheit des gebildeten Publikums von Berlin gegenüberzustellen (an Goethe 19. April 1820): „Man hat seine Freude über die Gesichter, wenn sie solch ein Buch zuerst wie eine Zeitung lesen und Jahr und Tag nachher immer wieder dran gehen, um noch einmal zu sehen, wie sich die Sache eigentlich verhält und immer sachter urteilen und zuletzt stumm sind wie Fische." Seltsamerweise

---

in Kompositionen Bd. 2, Schriften der Goethe-Gesellsch. 31. Bd., 1916, Nr. 58 S. 141 und S. 238) noch das Schenkenlied 'Setze mir nicht, du Grobian' komponiert.

scheint Zelter damit ganz einverstanden zu sein, daß seine lieben Berliner in dem Geisteszustand der Fische ihren Respekt vor dem neuen Wunderwerk bewähren. Und wirklich auf lange Zeit hin mag die große Masse der Gebildeten sich zum Goethischen Divan, wenigstens sofern es sich um ihn als Ganzes, als einheitliches Kunstwerk handelt, nicht viel anders verhalten haben. Wie wunderlich ist doch auch das Urteil Wilhelm Grimms (an Lachmann): bei diesem Divan gestand er wieder lebhaft zu empfinden, wie mächtig Goethe ist und wie hoch über allen andern Dichtern; aber er setzte hinzu: „am liebsten sind mir die Lieder, wo man die persische Liebhaberei gar nicht merkt."

So befremdlich es uns anmutet, Goethe erhoffte allen Ernstes von der Musik seinem Werke das volle wirksame Leben. Auch sein Interesse für Eberweins schwerlich bedeutende Divan-Kompositionen, von denen er den Schluß des Gedichts 'Lieb um Liebe, Stund' und Stunde' aus dem 'Buch Suleika' rühmte (an Zelter 11. Mai 1820; Tag- und Jahreshefte 1820; Weim. Ausg. 36, 180, 14—17), erklärt sich aus jener Erwartung. Und mehr noch wird sie bekräftigt durch seine Anzeige von Rückerts 'Östlichen Rosen' drei Jahre nach der Veröffentlichung des Divans (Über Kunst und Altertum 3. Band S. 173; Weim. Ausg. 41[1], S. 372f.). Darin spricht er die Ansicht aus, daß diese der orientalischen Lyrik nachgedichteten Lieder erst durch die Mitwirkung der Musiker in Gesangskompositionen ihre wahre Bestimmung erfüllen.

Rückerts östliche Gedichte bekannten sich offen als Nachklang der westöstlichen Töne Goethes. Und so lag es nahe, daß der Meister in seiner Kritik des Vorbildes gedenkt, das er selber gegeben. Aber es widerspricht unserm Empfinden, daß er es nur tut, indem er die Gemeinsamkeit des Verhältnisses zur Musik hervorhebt. Er fühlt sich erinnert an die freudvollen Eindrücke, die er von Vorträgen der Zelterischen und Eberweinischen Kompositionen seines Divans empfangen, empfiehlt Rückerts Lieder allen Musikern und leitet diese vom Orient befruchtete Poesie gegenüber den Gesängen auf die Taten und Gesinnungen der Kriegs- und Siegeszeit aus dem Bedürfnis her, daß „man denn doch im Frieden auch einmal und wär' es nur auf kurze Stunden, in heiterer Gesellschaft sich als Ohnesorge fühlen will".

Es ist, wie man sieht, das gesellschaftliche oder nach Goethes Ausdruck 'das gesellige Lied', das die Quelle der neuen Dichtungsart sein soll. Und wirklich sind die ersten Divangedichte in der Sphäre des geselligen Liedes im Sommer 1814 entsprossen, wirklich hat er sie von vornherein zur Komposition durch Freund Zelter bestimmt.

Auch der Lyrik gegenüber war der rein literarische Standpunkt der anerkannte geworden, von dem aus allein auf die Wortkunst geachtet wurde, während man die verkümmerte Wurzel, den Gesang, außer Augen ließ. Goethe hat sich sein ganzes Leben hindurch gegen diese einseitig literarische Anschauung gewehrt. Ihm war nicht nur die Lyrik, sondern ebenso auch das Drama ein Geschwister des Gesangs und der Musik, und die reformatorische Kraft seines poetischen Schaffens darf man darin erkennen, daß er als Schüler Klopstocks, Hamanns, Herders und im Einklang mit einer mächtigen europäischen Bewegung die ursprüngliche Einheit oder Verbindung der beiden Künste erneuern und daraus der dramatischen wie der lyrischen Poesie Erfrischung gewinnen wollte. Ich habe kürzlich versucht, diese Bemühungen im vollen geschichtlichen Zusammenhang auch dem Bewußtsein weiterer Kreise einzuprägen (s. meinen Aufsatz 'Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik' Deutsche Rundschau 1910 Februar, März, April, oben S. 116—237).

Die Sehnsucht nach der Musik ist für den Aufschwung der deutschen Poesie und ihre Befreiung aus dem grammatisch-stilistischen Regelbann des Klassizismus von großer, vielleicht geradezu von entscheidender Bedeutung gewesen. Die Geschichte der Entstehung unserer modernen poetischen Sprache ist auf weiten Strecken die Geschichte ihrer Annäherung an die Kräfte und Wirkungen der Musik, zugleich die Geschichte des Wiederaufgrabens der verschütteten gemeinsamen Quelle, daraus die dramatisch-lyrische Poesie und der Gesang ihren Ursprung nehmen und immer wieder frisches Leben schöpfen.

Heute bringt diese Erkenntnis vielleicht vielen nichts Überraschendes. Wächst doch gegenwärtig unzweifelhaft die Strömung, volksmäßigen Gesang und volksmäßiges Lied als lebendige Einheit neu zu gestalten. Volksliederkonzerte, Gesänge zur Laute, historische Liederabende, Hervorholen alter Tänze und Instrumente, das Wiedererstehen des Melodrams, der

Pantomime, des Schattenspiels kündigen, nachdem innerhalb der eigentlichen Kunstmusik für Oper und Lied ein harmonisches Zusammenwirken von Wort und Ton in voller Gleichberechtigung seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts immer nachdrücklicher zum Gesetz erhoben war, eine neue Wendung an, die sich mit Goethes Ideal des geselligen Liedes wenigstens in der Richtung des Strebens berührt.

Allerdings, wie man nachdrücklich betonen muß mit einem sehr einschneidenden Unterschied. Das gesellige Lied Reichardts, Zelters, Goethes war ein Lied für Gesellschaft, d. h. für gemeinsamen Gesang einer Mehrheit von Männern und Frauen. Sieht man ab, wie man muß, von dem auf Männergesang beschränkten Chorlied unserer gegenwärtigen Liedertafeln, die immer mehr in Konzertgeschäft und im Sport der Wettgesangsfeste ihre Kraft vertun, so darf man sagen: das erneuerte volkstümliche Lied unserer Tage will überwiegend ein persönliches Lied sein und ist Einzelvortrag. Und insofern steht es doch immer noch in der modernen Entwicklung des kunstmäßigen Liedes, die gerade damals, als Goethe und Zelter vereint den lyrischen Gesang zu dem von ihnen erstrebten Ziele leiten wollten, eine völlig andere Bahn einschlug: die Bahn zum gesteigerten und differenzierten Ausdruck individuellen Gefühls, zu der charakterisierenden Monodie.

Aus diesem Grunde vornehmlich gelang es Zelter und Eberwein nicht, Goethes Hoffnungen zu erfüllen und seine Divangedichte durch ihre Kompositionen in die breitere Öffentlichkeit einzuführen. Die Wandlung des musikalischen Geschmacks war ihnen entgegen. Über das Urteil Goethes, er fühle Zelters „Compositionen sogleich mit seinen Liedern identisch", weil seine „Musik nur wie ein einströmendes Gas den Luftballon mit in die Höhe nimmt" (an Zelter 11. Mai 1820), schritt die in Schubert und Loewe eine neue Welt des musikalischen Gedankens und Ausdrucks erobernde Liedkomposition hinweg.

Wohl war auch hier noch die Tendenz von Reichardt, Zelter und Goethe in gewissem Sinne fortgesetzt: das musikalische Element schöpfte aus dem volkstümlichen Gesang, nicht aus der Arie oder instrumentaler Melodik. Aber die musikalischen Mittel und Aufgaben waren andere: die Farben und Stimmungen, die Deklamation, die Charakteristik, die

Begleitung, die Bereicherung des Harmonischen — das alles schuf eine neue Kunst, die völlig verschieden war von der, die Zelter suchte. Und dieser neuen Kunst war der Divan in der großen Masse seiner Gedichte unzugänglich. Noch unzugänglicher als der Notensetzkunst Zelters und Reichardts, die als bescheidene Dienerin des Wortes auch musikalisch sprödeste Texte auf ihre Art mit Musik zu bekleiden wagte.

Indessen abgesehen von diesem bedeutsamen Umschwung des musikalischen Geschmacks, von der Kluft, die Franz Schubert und Zelter trennt, Goethe war doch von Grund aus einer Täuschung verfallen gewesen, als er meinte, seine west-östliche Lyrik werde sich ins Volk einsingen lassen. Er hatte das auch früh, wenigstens für Teile dieser Poesie eingesehen.

Schon am 17. Mai 1815, eine Woche also vor dem zweiten Aufbruch nach Wiesbaden, am Schluß jenes wichtigen Abschnitts in dem Werdeprozeß seiner Divandichtung, den ich noch später beleuchten werde und dessen Spuren so viele der unten vervielfältigten Blätter zur Schau stellen, schrieb er dem nach Kompositionstexten lüsternen Freunde: „Um dir ein neues Gedicht zu schicken, habe ich meinen orientalischen Divan gemustert, dabey aber erst klar gesehen, wie diese Dichtungsart zur Reflexion hintreibt, denn ich fand darunter nichts Singbares, besonders für die Liedertafel wofür doch eigentlich zu sorgen ist. Denn was nicht gesellig gesungen werden kann, ist wirklich kein Gesang, wie ein Monolog kein Drama." Und als Nachschrift fügt er hinzu: „Eh ich abschließe seh ich meinen Divan nochmals durch und finde noch eine zweyte Ursache, warum ich dir daraus kein Gedicht senden kann, welches jedoch zum Lobe der Sammlung gereicht. Jedes einzelne Glied ist nämlich so durchdrungen von dem Sinn des Ganzen, ist so innig orientalisch, bezieht sich auf Sitten, Gebräuche, Religion und muß von einem vorhergehenden Gedicht erst exponirt seyn, wenn es auf Einbildungskraft oder Gefühl wirken soll. Ich habe selbst noch nicht gewußt, welches wunderliche Ganze ich daraus vorbereitet. Das erste hundert Gedichte ist beynahe schon voll; wenn ich das zweyte erreicht habe, so wird die Versammlung schon ein ernsteres Gesicht machen." Am 11. März 1816, nachdem die poetische Ernte der zweiten Rheinreise die erwartete Vermehrung dieses Bestandes reichlichst ge-

bracht hatte, wiederholt er Zelter seine richtige Beobachtung: „Der Divan ist angewachsen und stark. Die Dichtart, die ich ohne weitere Reflexion ergriffen und geübt habe, hat das Eigene, daß sie fast, wie das Sonett dem Gesang widerstrebt; auch ist es merkwürdig genug, daß die Orientalen ihre Lieder durch Schreiben, nicht durch Singen verherrlichen ... Hierbey ein allenfalls singbares Lied." Damals lagen die nach unserem Urteil noch am meisten singbaren Lieder, die Liebesgesänge des 'Buchs Suleika', schon alle vor. Gleichwohl fand Goethe, daß sein werdendes Werk dem Gesang widerstrebe. Er berichtigte damit die Erwartungen, denen die ersten Anfänge, die 'Gedichte an Hafis' und die Nachdichtungen hafisischer Lyrik in den Berkaer Junitagen des Jahres 1814 entsprungen waren.

Aber nach Vollendung des Ganzen kehrte er dennoch zu der alten Lieblingshoffnung wieder zurück und lieferte mehrere der prachtvollsten Gedichte Zelter für seine Liedertafel aus. So hat dieser denn schon 1820, unter schweigender Duldung, also Zustimmung — ist es nicht fast eine Pein? — sich das 'Sagt es Niemand, nur den Weisen' ... für den Chor seiner Liedertafel komponiert und von ihm auch singen lassen.

Wir schöpfen aus Goethes zeitweiliger Hervorhebung des unsangbaren Charakters seiner neuen Lyrik fünferlei für das Verständnis des Divans grundlegende Erkenntnisse.

Erstens: Die Natur der meisten einzelnen Gedichte entrückt sie der Sphäre des Gesangs, weil sie der Reflexion zustreben. Sie sind darin nach Goethes richtiger Wahrnehmung dem Sonett ähnlich. Man vermißt bei diesem Vergleich freilich den hier noch näher liegenden Hinweis auf das persische Ghasel, das noch viel mehr ein Sprechgedicht ist, wie das ja auch Goethe später in seiner Rezension der Rückertschen 'Östlichen Rosen' mit Bezug auf Platens Ghaselen selber bemerkt hat. Aber das Ghasel war ihm 1816, als er jene Worte an Zelter schrieb, und blieb ihm während der ganzen Divandichtung eine ungeläufige Kunstform, deren strenge Nachbildung er niemals ernsthaft versucht hat.

Zweitens: Wenn Goethe entdeckte, daß ihrem Wesen nach diese Gedichte dem Gesang widerstreben, doch aber an die Nachahmung des Hafis herangetreten ist vom Gesang

aus und von seinem Interesse für das gesellige Lied, überhaupt aus der musikalischen Sphäre, die ihn während des Schaffens am opernhaften Epimenides und unmittelbar nachher in Berka umgab, zur Zeit, da ihm die ersten Divanreiser sproßen[1]), wenn er auch später, nach der Vollendung des Ganzen Zelter sozusagen beauftragte, als Interpret durch begleitende Töne diese Lyrik verständlich zu machen, so müssen doch wenigstens einzelne Stücke des Divans wirklich sanghaften Liedcharakter haben. Das ist in der Tat der Fall. Die Lyrik des Divans hat keinen durchgehenden, sondern einen doppelten Stil: einen gesangsmäßigen und einen rezitierenden.

Drittens: Die Gedichte dieser neuen Lyrik sind keine selbständigen Einzelwesen, wie es die meisten früheren Goethischen Lieder gewesen waren, die gerade dadurch alle Herzen gewonnen hatten und auf aller Lippen lebten. Sie sind nicht mehr oder doch nicht mehr allein Konfessionen mannigfacher, gesonderter individueller Erlebnisse. Nicht mehr Zeugen von den verschiedenen Stufen der menschlichen Entwicklung des Dichters. Sie sind vielmehr Ausstrahlungen einer dem Dichter in seiner Phantasie vorschwebenden einheitlichen künstlerischen Konzeption. Sie sind innerlich ein einziger Organismus, gehören zusammen, weil eins durch das andere bedingt, ja vielfach eins durch das andere hervorgerufen ist. Denn teilweise geben sie überhaupt gar keinen Reflex unmittelbaren Lebens, sondern den fortzeugenden Eindruck eines bereits vorhandenen Gedichts oder mehrerer Gedichte, der eine Ergänzung und Abrundung vertrug oder bedurfte, und sind dann Reflexe zweiten Grades. Es sind Perlen, die nach einer Schnur verlangen. Sie bilden — wieder wie die Sonette, wie insbesondere Goethes Sonettenkranz auf Minchen Herzlieb, aber auch wie die 'Römischen Elegien' — einen Zyklus.

Indessen von jenen früheren Zyklen (Sonetten und Elegien) trennt diesen neuen Zyklus ein fundamentaler Unterschied: er vereinigt nicht Gedichte derselben, sondern sehr mannigfacher

---

[1]) Im einzelnen erweist das mein am 18. Mai 1911 in der Berliner Akademie der Wissenschaften gehaltener Vortrag: 'Die älteste Gestalt des West-östlichen Divans'. Zweite Untersuchung (Inhaltsangabe: Sitzungsberichte 1911, S. 615; der vollständige Abdruck ist noch nicht erschienen.)

Form und Stimmung. Oder wie Goethe in der oben angeführten Briefstelle es nennt: diese Gedichte sind eine 'Versammlung', ein Divan. Denn das ist der Sinn des selten vom modernen naiven Leser verstandenen Titelwortes, den auch das fünfzehnte Gedicht des Suleikabuchs ('Nur wenig ist's was ich verlange') deutlich wiederholt in der Wendung 'ein Divan scharfer Kenner' (Vers 31).

Und weiter erkennen wir viertens: Jedes Gedicht der neuen Lyrik, gemäß ihrem Charakter als reflektierender und zyklischer Poesie, ist so 'innig orientalisch', 'bezieht sich so auf Sitten, Gebräuche, Religion', daß nur derjenige Leser davon wirklich ergriffen werden kann, dem dieser vorausgesetzte fremde Stoff vertraut, der auf diesen Stoff vorbereitet ist. Goethes Versuch, in den begleitenden 'Noten und Abhandlungen' solche Vorbereitungen zu geben, hatte nur sehr unzureichend diese Aufgabe erfüllt: so mußte das eigentliche Wesen dieses Kunstwerks der Mehrzahl der Verehrer Goethes verschlossen bleiben.

Es fiel demgegenüber wenig ins Gewicht, daß, wie nicht zu leugnen ist, einzelne Gedichte sangesmäßigen Stils oder doch von einem allgemeineren, auch auf Unvorbereitete wirkenden poetischen Reiz sich sogleich einschmeichelten. Bei mehreren halfen dann auch in der Tat dabei wirklich bedeutende und eigenartige musikalische Kompositionen: so der Vollklang des zierlichen Liedes Geheimes aus dem Buche der Liebe ('Über meines Liebchens Äugeln'), das Christianens Lebenslust neckisch, aber auf dem tiefen Grunde einer langbewahrten dankbaren Neigung abbildet, oder die Sehnsuchtslaute der Suleikalieder an Ost- und Westwind . . . in Franz Schuberts und Felix Mendelssohns Tondichtungen. Dem Traumlied der Suleika vom verlornen Ringe, der in den Euphrat fiel, mit seiner innigen Deutung durch Hatem, kam wohl auch zugute, daß es Bettine für ihren genialen Briefwechsel Goethes mit einem Kinde (1. Teil, Brief „1808, 18. Juli", 3. Aufl. S. 151) annektierte. Wo „der Sinn des Ganzen", von dem — nach dem oben angeführten Briefwort — „jedes einzelne Glied durchdrungen war", wo der künstlerische Plan, die poetischen und persönlichen Besonderheiten des Stils, die zeitgeschichtliche Bedeutung und der menschliche Gehalt des orientalischen Stoffs, wo die überragende Größe

des ganzen Baues immer noch halbverstanden oder gar mißachtet blieb, hatte die Beliebtheit solcher Edelsteine, die man willkürlich herausriß, fast etwas Beschämendes.

Diese Liedkompositionen Schuberts und Mendelssohns konnten allerdings, falls man von ihnen aus den prüfenden Blick aufs Ganze richtete und sich jener gelegentlichen Mitteilungen Goethes über seine ursprüngliche Intention entsann, Eines lehren: der Typus des sogenannten 'geselligen Liedes', den Goethe im Divan zunächst angestrebt hatte, war es gerade nicht gewesen, der diese Meister des modernen Liedes angezogen hatte. Nicht also z. B. Lieder wie Erschaffen und Beleben ('Hans Adam war ein Erdenkloß', Buch des Sängers Nr. 8), das älteste Divangedicht (Berka den 21. Juni 1814) und nichts als ein burschikoses westliches Kneiplied mit hafisischen Anklängen, oder Elemente ('Aus wie vielen Elementen', Buch des Sängers Nr. 7) vom 22. Juli 1814, von ähnlicher Stimmung, aber stärker abhängig von einem Ghasel des Hafis auf den goldenen Becher des süßen Weins, oder aus dem Schenkenbuch das lustige Dem Kellner, dem Schenken ('Setze mir nicht, du Grobian'), von zweifelhafter Datierung, das in unsere Kommersbücher Aufnahme fand. Alle drei hatte Zelter komponiert und in seiner 'Liedertafel' herausgegeben. Auch nach unserem heutigen Geschmack könnte man sie in fröhlichem Verein singen. Die drei von Schubert und Mendelssohn komponierten Divanlieder hingegen bieten für unser heutiges Empfinden durchaus persönliche, monodische Lyrik.

Hier ergibt sich die fünfte grundlegende Einsicht für die Beurteilung des Divans: Goethe im Banne der ihn tief beschäftigenden Gedanken über die fundamentale Bedeutung des chorischen Gesangs in Drama und Lyrik wollte mit seinem Divan gesellschaftliche Lieder schaffen, d. h. solche, die eine Mehrheit gleichgestimmter Personen bei heiter festlichem Zusammensein anstimmen kann. Aber was er dann, im neuen orientalischen Stil einmal gefestigt und erwärmt, zu bieten vermochte, war außer den gnomischen Bestandteilen, den Sprüchen, Lyrik zwar und Lyrik von einer neuen Art mit gedanklichen typischen, symbolischen Elementen und vielfach dramatischer Form, aber doch überwiegend Lyrik des persönlichen Tons. Es war Lyrik, die Komponisten des modernen individualisierenden Kunstliedes zur musikalischen

Gestaltung reizt als Ausdruck einer einzelnen menschlichen Seele und für den Vortrag durch eines einzelnen Menschen Stimme*).

Allerdings muß man bei diesem ganzen Problem auch in Rechnung stellen die ungeheure soziale Wandlung. Man schlage die Liederbücher des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts auf und die aus dem ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts. Welche abstrakt moralischen, ja selbst spekulativen Themata werden da ergriffen, in hochtönenden pathetischen Worten gefeiert und einem Chorus festlich gestimmter Menschen in den Mund gelegt! Dieses Erbe der Aufklärung zerstob unter den politischen und wirtschaftlichen Kämpfen des neunzehnten Jahrhunderts. Es würde uns heute geradezu als eine Ungeheuerlichkeit erscheinen, sollten etwa jene tiefsinnigen Gedichte, die Goethes 'Der Geselligkeit gewidmete Lieder' im Taschenbuch auf das Jahr 1804 mit enthielten, Weltschöpfung (Weltseele), Dauer im Wechsel, von einer festlichen größeren Versammlung gesungen werden. Die Vorstellung vom 'heiligen Schmaus', aus der solche Gesänge, wie übrigens auch die verwandten Freimaurerlieder, hervorgingen, hat wohl noch einige Jahrzehnte fortgelebt und in den großmundigen Worten auch mancher burschenschaftlicher Freundschafts- und Tugendhymnen einen taumelnden Aufschwung ins Unfaßbare hervorgerufen, aber sie war ein Gewächs jener Ideologie des achtzehnten Jahrhunderts, die der moderne realistische und individualistische Geist getötet hat.

Nichts kann deutlicher diese Umwandlung vor Augen führen als Hugo Wolfs Divan-Kompositionen. Er hat sich nicht bloß an persönliche Erlebnislyrik gewagt. Er hat auch dem geselligen Liede Erschaffen und Erleben, er hat auch mehreren, dem sogenannten 'Trinklied' sich nähernden Gedichten des Schenkenbuchs ('Was in der Schenke waren heute', 'So lang man nüchtern ist', 'Ob der Koran von Ewigkeit sei', 'Sie haben wegen der Trunkenheit', 'Trunken müssen wir alle sein') seinen köstlichen musikalischen Humor geliehen. Aber was er daraus gemacht hat, ist durch individualisierte

*) Doch hat z. B. Liszt einen Divanspruch (Gottes ist der Orient) als Männerchor komponiert. Denselben Spruch haben, worauf mich Max Friedländer hinweist, Carl Loewe ein- und vierstimmig und Georg Vierling für vierstimmigen gemischten Chor vertont.

Charakteristik, persönliche Stimmung, harmonische Farbenfülle der dramatischen Klavierbegleitung mit ihren langen Nachspielen eben ein völlig Neues, eine eigene Schöpfung, die von dem Goethe-Zelterschen Ideal des 'geselligen Liedes' durch Abgründe getrennt ist und nie anders als durch Einzelvortrag zur künstlerischen Wirkung kommen kann. Goethe, der schon die gleichzeitigen Kompositionen seiner Lieder oft nur als „ein qui pro quo", einen Beitrag zur Kenntnis des Kunstcharakters und der Stimmung des Komponisten und sich „darin vielmal abgespiegelt, zusammengezogen, erweitert, selten ganz rein" sah, der fand, daß Beethovens Egmontmusik „darin Wunder getan" und sie deshalb mit verbindenden Zwischenreden als Oratorium aufgeführt wünschte (an Marianne von Willemer 12. Juli 1821), würde diesen aus seinen Gedichten erwachsenen Tonwelten fassungslos gegenübergestanden haben. Aber mag auch Wolf diese Gedichte durch seinen musikalischen Zauberstab in neue Geschöpfe verwandelt haben, die menschlich-persönliche und künstlerische zukunftweckende Lebenskraft der Goethischen Divan-Lyrik wird dadurch erwiesen.

Goethe wollte 'gesellige Lieder' dichten. Aber er schuf eine neue Lyrik von großem, mannigfachem Stil: neben den sangesmäßigen Stil stellte sich der Sprechstil, neben lyrische Form die dramatische, neben das strophische Lied das fortlaufende Rezitativ, neben das Lied geselliger Art die chorische Lyrik einer heiteren Tafelrunde, stellte sich die individuelle Monodie, welche tiefstes singuläres Seelenleben ausspricht. Als Hugo Wolf seine Divankompositionen schuf, im Jahre 1889, hatten die Schleier, die den großen einheitlichen Organismus von Goethes west-östlicher Kunst und Weisheit dem Verständnis der Gebildeten bargen, sich schon zu heben begonnen. Aber bis es so weit kam, waren Jahrzehnte verstrichen und hatte es ganz anderer Hilfen bedurft, als die musikalische Interpretation sie jemals geben konnte.

Auch nicht von den gnomischen, rein reflektierenden Bestandteilen aus, den Gedichten des vollen Sprechstils, in denen allein Lehre, Betrachtung, Satire und Invektive zu Wort kommen, hat sich Goethes Divan durchgesetzt und als Ganzes begreifbar gemacht. Den didaktischen Knittelversen der Geniezeit, den Distichen seiner klassischen Epoche trat hier eine strophische Spruchweisheit von deutscher Form, aber

west-östlichem Gehalt an die Seite, für die allerdings die Rubajat (Vierzeiler) des Hafis auch Muster waren. Natürlich, daß diese Seite des Werkes von vornherein am meisten ansprach. Einzelnen Strophen und Versen, die sich durch vollendeten poetischen Ausdruck und Gedankentiefe einprägten, fiel früh die Ehre zu, in Anthologien als Lebensmaximen und dann auch als geflügelte Worte in immer breiteren Schichten des deutschen Volkes umlaufen zu dürfen. Der dichterische Mikrokosmos, von dem sie so absplitterten, blieb aber darum doch für weite Kreise des literarischen Publikums nach wie vor halbstumm. Und während Platen Divanverse glossierend Goethe pries als den großen Dichter, dem Shakespeare und Cervantes zusammen sich bücken würden, als den, der den Drang den Orient neu zu bewegen erregt habe, während Rückert in verkünsteltem Reimspiel, aber mit verständnisvollem Anklang an Gedanken und Wendungen des Divans den Greis feierte, den „Morgenröten . . . herrlich erhöhten zum Herrn des Morgenlandes", der „aus iran'schen Naphthabronnen schöpft, was die Sonnen einst Italiens ihm, dem Jüngling kochten" . . ., während dann die Ghaselen im deutschen Literaturfelde üppig aufschossen und nach Immermanns Spottvers dem nach Morgen pfeifenden alten Dichter wie dem Rattenfänger Hamelns all die lieben kleinen Sänger folgten, während die 'Weisheit des Brahmanen', Freiligraths glühende Tropenmalerei und Bodenstedts Mirza Schaffy Goethes Wettgesang mit Hafis beim großen Publikum verdunkelten, schien es, als stünde dem West-östlichen Divan, der doch diese Bahn gebrochen, in den Augen der Gebildeten nun auch das im Wege, daß er von den Nachfolgern in der formalen Kunst treuer Nachbildung orientalischer Reimart, in der Echtheit des historischen Kostüms und des lokalen Kolorits übertroffen ward. Was half es, wenn Heinrich Heines sicherer Instinkt für das Schöpferische in der Kunst und für poetischen Stil sich von dem Divan hingerissen fühlte, wenn Heinrich Laube (Geschichte der deutschen Literatur 3. Band, Stuttgart 1840, S. 413) richtig erkannte, daß Heine „sich im Tiefsten in diese Divansfrucht gesogen", daß „will man Heines Verse historisch geboren sehen, man zu Goethes Divan gehen" muß? Das Zauberwort, das diese Schatzhöhle in ihrem ganzen Innern den Gebildeten aufschloß, blieb bis lange über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ungesprochen.

Allerdings schon zwei Jahre nach Goethes Tod erschien ein Kommentar zu seinem Divan. Darin findet man aus den von Goethe benutzten Quellen — persischer und arabischer Literatur wie Schriften moderner Orientalisten und Orientreisender — nützliche Materialien zur Erläuterung, auch aus Goethes Briefwechsel mit Zelter und aus den 'Tag- und Jahresheften' belehrende Zeugnisse über die Entstehungsgeschichte des Werks. Der Verfasser war der Nürnberger Gymnasialprofessor Christian Wurm. Ein vielseitiger und tüchtiger Gelehrter, abseits aller wissenschaftlichen Zunft. In streitbaren Stanzen hat er das Andenken Goethes gegen ein bigottes Gedicht auf seinen Hingang geschirmt, mit poetischen 'Freiheitsgrüßen' des Jahres 1848 wie vorher mit einem Drama 'Siegfrieds Tod' vergeblich selber nach dem Dichterlorbeer langend. Er hat in außerordentlich freimütigen Schriften, die scharfe Kritik und lebendigen Sinn für die echte Pädagogik des Charakters bewährten, eine Reform der Gymnasien im nationalen Geist und zur Hebung des ungenügenden deutschen Unterrichts eine besondere wissenschaftliche Vorbildung der mit ihm betrauten Lehrer gefordert. Wegen seiner politischen Publizistik wurde er, obgleich alles demokratische Übermaß bekämpfend, von der Regierung zur Rechenschaft gezogen. Nach langwieriger Untersuchungshaft in den Ruhestand versetzt, seitdem bis zu seinem Tode (1861) als einsamer Privatgelehrter auf germanistischem Felde forschend und schriftstellerisch tätig, lebt dieser starrsinnige Eigenbrödler im Gedächtnis der Nachwelt einzig fort als eine der „zwei Spinnen, die auf die Kräuter des Wortgartens" der Brüder Grimm „gekrochen waren und dort ihr Gift ausgelassen" hatten. Diese Brandmarkung in Jakob Grimms Vorrede zum Deutschen Wörterbuch, die ohne die Namen der Gegner, der 'hämischen Gesellen', auszusprechen, auch auf Daniel Sanders zielte, galt, soweit sie Wurm betraf, einer durchaus sachlichen, freilich rein polemischen, an Einzelberichtigungen wie an prinzipiellen Einwänden reichen Kritik die der Divan-Erklärer in den 'Münchener Gelehrten Anzeigen' der Münchener Akademie der Wissenschaften über die beiden ersten Hefte des Deutschen Wörterbuchs veröffentlicht hatte. So tief fühlte das Brüderpaar sich von der schneidenden Kälte dieses lieblosen, aber, wie man heute unbefangen aussprechen muß, in mancher Hinsicht fruchtbaren Angriffs verletzt, daß

es von der Münchener Akademie durch Androhung des Austritts eine öffentliche Abschüttelung dieser Rezension erzwang, die dann Friedrich Thiersch, noch dazu Wurms Lehrer und Gönner, schonend, aber darum nicht minder vernichtend vollzog.

Der also Gerichtete war fortan für die wissenschaftliche deutsche Welt ein Toter, und sein mit bewundernswürdiger Energie einzig aus eigner Kraft begonnenes und im wesentlichen vollendetes 'Wörterbuch der deutschen Sprache von der Druckerfindung bis zum heutigen Tage', das er dem Werk der Brüder Grimm und ihrer zahlreichen Mitarbeiter entgegenzustellen den Mut hatte, blieb, nachdem sechs Lieferungen gedruckt waren, ungleich dem parallelen Unternehmen der anderen 'Spinne', Daniel Sanders, aus Mangel an Abnehmern der Öffentlichkeit vorenthalten. Wer die Zustände des wissenschaftlichen Marktes und der wissenschaflichen Kritik in Deutschland kennt, wird sich darüber nicht wundern. Er wird es ebenso begreifen, daß auch Wurms Divan-Kommentar unter der Wirkung jenes Bannspruchs der Nichtbeachtung, ja nahezu der Vergessenheit anheimfiel. Hatte Wurm doch nicht einmal in der Allgemeinen deutschen Biographie Aufnahme gefunden. Erst unter deren Nachträgen hat ihm im Jahre 1910 Erich Petzet voll Takt und Pietät ein von mir mit Dank genütztes Denkmal errichtet (Band 55, S. 396ff.).

Bei aller Liebe und Verehrung für Jakob Grimm und sein Deutsches Wörterbuch, das freilich seine übrigen wissenschaftlichen Großtaten weit überstrahlten, hielt ich es für meine Pflicht, die tragische Persönlichkeit dieses Mannes, dem sein Schicksal und sein Dämon alle Kränze versagten, hier noch einmal vor einem größeren Forum zu würdigen. Es gebührt Christian Wurm der Ruhm, als Erster planmäßig und mit den richtigen Mitteln den Zugang in Goethes west-östlichen Rätselbau allen Unkundigen, die danach verlangten, eröffnet zu haben.

Leider hat dieser Führer nur wenige zum tieferen Eindringen veranlaßt. Sehr allmählich kam der Umschwung. Auch nachdem man längst gelernt hatte, Goethes Verhältnis zur nationalen Bewegung gerechter und von einem der Tagespolitik und der Pastorenmoral entrückten Gesichtspunkt aufzufassen, als das unausrottbar scheinende Märchen von seinem herzlos sich einzäunenden Egoismus anfing, das Vorrecht der Banausen

und Philister zu werden, hielt das größere gebildete Publikum das nicht zu der kleinen Goethegemeinde gehörte, sich dem Divan fern: halb aus Scheu, halb aus Geringschätzung.

Von drei Seiten ward dann klärendes Licht über diese Schöpfung gegossen, das sie in ihrer Einheit, ihrem eigentümlichen Reiz und ihrer Lebensfrische auch vor weiteren Kreisen aufleuchten ließ. Im Jahre 1869 enthüllte Herman Grimm, der Sohn jenes Wilhelm Grimm, der einst als junger Mann über die Hafisklänge sein Mißfallen bekannt hatte, den Lesern der Preußischen Jahrbücher das Urbild der Suleika: Marianne von Willemer. Aus persönlichem lebendigsten Jugendeindruck schuf er mit Meisterhand ein Bild von unvergänglichem Zauber.

Man sah und hörte Marianne so wie er sie jahrelang gekannt hatte als 'Großmütterchen', in der Grazie und Zierlichkeit ihrer Erscheinung. Man blickte in die trauliche Enge der zwei niedrigen kleinen Zimmer ihrer Mietswohnung mit ihrem altertümlichen, in Sauberkeit glänzenden Hausrat, dem schmalen spinettartigen Klavier, der großen alten messingbeschlagenen Uhr. Man gewahrte all diese alten Möbel und Ziergeräte, die Zeichnungen und Radierungen an den Wänden: als Prachtstück neben dem Eingang ein Gedicht von Goethes Hand kalligraphiert in lateinischen Buchstaben, mit breitem Rand, den bunte und goldgemalte Arabesken schmückten, und als kostbarsten Schatz in einem Glaskasten Goethes Briefe, entfaltet, lose Blatt auf Blatt. Durch die Fenster, die zum Mainkai gingen, schaute man auf den Fluß und das Gewimmel der Brücke, nach Sachsenhausen, hinaus zu den Bergen und weit übers Land. In die Fenster hinein aber wuchsen die Triebe der Reben, die sich an der Außenseite des Hauses rankten.

In solchem Heim schaltete die liebevolle und so viel geliebte alte Frau zwischen all den 'Zeugen allerschönster Zeit', unglaublich gewandt in der geselligen Unterhaltung, tapfer und beweglich, dem Alter zum Trotz in voller Lebensfreude und Herzensfrische, und es war manchmal, als hätte ein junges liebenswürdiges Mädchen zum Spaß die Maske einer Frau von Jahren vorgebunden. Niemals sprach sie von Goethe, ohne daß der junge Freund, der rasch ihre volle Sympathie gewonnen, sie mit leiser Nötigung dazu trieb.

Die Briefe Goethes an sie aus der Zeit der Blüte ihrer Freundschaft hat sie dem Studenten Herman Grimm niemals gezeigt.

Allmählich aber lüftete sich ihm das Geheimnis ihres Lebens. Seit 1849 besuchte er sie, und wenn er dann in der Ecke des zweisitzigen Kanapees saß und sie ihm gegenüber vor dem aufgeklappten kleinen Schreibtisch, dem sogenannten 'Kontörchen', dann erzählte sie oder ließ sie sich erzählen. Und es war oft und am meisten die Rede von Goethe. Marianne schenkte Grimm ein Gedicht mit einem von ihr aufgeklebten Kranz getrockneter kleinster Blumen. Das Gedicht war von ihr. Aber Herman Grimm fand es unter Goethes Gedichten und darauf folgend eine Erwiderung Goethes: „Zarter Blumen leicht Gewinde" (W. 4, 268, Jubiläumsausgabe 3, 154). Mariannens Gruß enthielt die Worte: „In den leichten Blumenranken Lauschen liebende Gedanken." Und Goethe antwortete: „Zärtlich willst du mir beweisen, Du empfindest in der Ferne, Was ich in der Fern empfinde So als wär' kein Raum dazwischen." Das ist der Ton des Herzens, der junge Grimm konnte es nicht verkennen. In den nächsten Jahren, wahrscheinlich 1851, an einem Herbstabend während eines Landaufenthalts bei Frankfurt kam es zur vollen Entdeckung.

Sie gingen zusammen im Garten zwischen Resedabeeten und prachtvollen Pfirsichspalieren und hatten wieder viel von Goethe gesprochen. Vom Westen her zog am Himmel Regengewölk auf und ein seufzender Wind strich über das Feld, ein Vorbote trüben Wetters. Da sprach der junge Mann leise den Vers vor sich hin „Ach um deine feuchten Schwingen, West". Marianne stutzte, verriet sich halb durch ihr erregtes Fragen nach dem Anlaß dieses Zitats, und als Herman Grimm, von einer Ahnung durchzuckt, rief: „Das Gedicht ist von dir," sprach sie: „Du darfst es niemand wiedersagen. Ja, ich habe die Verse gemacht."

Erst mehrere Jahre nachher, am 5. April 1856, folgte ein genaues briefliches Eingeständnis ihrer Mitarbeit am Divan. Aber erst neun Jahre nach ihrem Tode erfuhr von Herman Grimm die weitere Öffentlichkeit diese Geständnisse und mit urkundlichen Beweisen die einigen nächsten Vertrauten Mariannens wohl schon früher halb bekannte Wahrheit, die aus den wenige Jahre früher veröffentlichten Briefen und Tagebüchern Sulpiz Boisserées für die Zeit des persönlichen Verkehrs

zwischen Goethe und Marianne den anschaulichsten Hintergrund erhielt.

Mit Staunen und mit Rührung vernahm man, wie die Instrumentenmacherstochter aus Linz, die einstige liebreizende, viel gefeierte Sängerin und Tänzerin des Frankfurter Theaters, Marianne Jung, die dort fünfzehnjährig Clemens Brentano in einer Pantomime entzückt hatte als aus dem Ei kriechender Harlekin, von dem reichen Mäzen und aufklärerischen Moralschriftsteller und Nationalökonom, dem Bankier Geheimrat Johann Jakob Willemer, einem alten Freunde der Familie Goethes und einem verständnisvollen Verehrer seiner Kunst, den Gefahren der Bühne, allerdings auch den künstlerischen Triumphen und der freien Entfaltung ihres genial veranlagten Gesangs- und dramatischen Talents entrissen, in sein Haus aufgenommen, mit seinen Töchtern ausgebildet wurde. Wie sie dann als des zum zweitenmal Verwitweten Braut und dritte Gattin in den Sommer- und Herbstwochen der Jahre 1814 und 1815 Goethe nahekam, der in die Heimat gezogen war, um an den von der Fremdherrschaft befreiten Stätten seiner Jugend aufzuatmen und die von den Kölner Kaufmannssöhnen Sulpiz und Melchior Boisserée gepflegten rheinischen Altertümer, vor allem deren Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde kennen zu lernen. Wie sie damals an Goethes Seite trat voll Demut und innigem Mitfühlen, tiefstem Verstehen. Wie sie ihn, als sei sie der Genius der Jugend selbst, bei der Hand ergriff als Freundin, Geliebte, Helferin seines Schaffens und seinem alternden Herzen noch einmal den Frühlingshauch und Sommerbrand der Lilitage wiederschenkte.

Herman Grimm hatte in seinen neun Jahre nach Mariannens Tod gegebenen Enthüllungen wiederholt auf den noch verschlossenen Briefwechsel Mariannens mit Goethe hingewiesen. Acht Jahre später fielen auch hier die Riegel: in einer ausgezeichneten Publikation Theodor Creizenachs, deren zweite bald folgende Auflage sein Sohn Wilhelm Creizenach besorgte, empfing die deutsche Nation ein Angebinde von köstlichem Gehalt und einem zarten und stillen, unwiderstehlichen Reiz.

Es war, als ob jetzt erst der Schimmer holdseliger Güte und Fröhlichkeit, der Mariannen umwob, in seinem vollen

bestrickenden Glanz aufleuchtete, als ob jetzt die längst von allen feiner hörenden Divanlesern empfundenen Herzenslaute des 'Buchs Suleika' menschliche Stimme gewönnen und diese Gedichte im Sonnenschein rheinischer Lebensheiterkeit zu neuer, ungeahnter Schönheit erblühten. Nun erst trat die wahre Marianne vor die Nation, vor die Welt, soweit sie um Goethes Dasein und Kunst sich kümmert. Dem einundzwanzigjährigen Herman Grimm hatte das Großmütterchen einmal eine Miniatur gezeigt, die sie als blühende junge Frau vorstellte, und lustig lachend dabei gerufen: „Danke Gott, daß du mich nicht kennen lerntest, wie ich so aussah!" Nun begriff man erst ganz, was das hieß. Nun ward all die Sympathie, Bewunderung, freundschaftliche Anhänglichkeit und Dankbarkeit, all die Neigung, Liebe, Leidenschaft sichtbar, die dieses außerordentliche künstlerische und gesellige Talent, diese seelen- und temperamentvolle Sängerin edler Musik, diese Meisterin zierlichst geklebter Blumenkränze, diese schlagfertige Dichterin schelmischer und rührender Gelegenheitsverse und Lieder, diese feinfühlende, helläugige Beobachterin des Malerisch-Musikalischen in der Landschaft, des Spiels der Farben und Lüfte, seit frühester Jugend erweckt hatte.

Es gibt reizende Frauen, die nur Männer entzücken, andere, die nur von Genossinnen ihres Geschlechts geliebt werden. Marianne war eins der seltenen holden Frauenbilder, die Mann und Weib gleichermaßen in Fesseln schlagen. Das Herzengewinnende blieb ihrer fröhlichen Natur treu bis ans Ende. Die Dreißigjährige, die Goethes Liebes-Leidenschaft erregte, hatte als aufblühendes junges Mädchen das Herz Clemens Brentanos entflammt, und zehn Jahre, ehe sie im Namen Suleika unsterblich wurde, besangen sie Brentanos funkelnde, in Duft und Farbenglut berauschte 'Romanzen vom Rosenkranz', die erst jüngst durch die gedoppelte Bemühung von Max Morris und Victor Michels ihren Siegeszug angetreten zu haben scheinen, in der Gestalt der jugendschönen Tänzerin Biondette, die der alte Zauberer Apo in sein Haus entführte. Clemens Brentano und Goethe haben Mariannens Herz nach ihrem späten brieflichen Bekenntnis zu Herman Grimm leidenschaftlich bewegt. Aber lang und bunt ist die Reihe von Männern und Frauen, die der

Zauber ihrer Persönlichkeit mit einer Art Liebesbann umfing. Pestalozzi und seine Frau, der Geograph Karl Ritter, die Historiker Böhmer und Janssen, Herman Grimm — ich greife nur die bekanntesten heraus — haben von ihr wirklich in einer Art Verliebtheit gesprochen.

Und diese magnetische Kraft dauert fort über ihren Tod hinaus: stattlich ist die Zahl derer, die nach Herman Grimm das Urbild der Suleika forschend und darstellend zu vergegenwärtigen unternahmen: Creizenach, Hermann Hüffer, Düntzer, Scherer, Erich Schmidt, Franz Schultz, Philipp Stein, ich selbst. Aber so verschieden diese Biographen unter sich sind, übereinstimmen sie in der herzlichen Wärme und Zuneigung, die sie der Person Mariannens entgegenbringen, als ob sie noch mit uns lebte und wir ihr Lachen und Weinen noch hören könnten. So darf man sagen: der unsterbliche persönliche Reiz dieser einzigartigen Frau, als er sich ganz enthüllte, rückte auch das Werk, an dem sie so mannigfach teilhatte, den Herzen weiterer Kreise näher. Es war, als ob Marianne selbst, die mit ihrem Gesang die schönen Tage auf der Gerbermühle vergoldet hatte, denen der Divan seine höchste Blüte dankte, nun auch der großen Masse der Gebildeten erst die rechte Melodie dieser Dichtung singen sollte.

Zwei Jahre nachdem Herman Grimms Aufsatz diesen den Divan neu belebenden Suleikakultus eingeleitet hatte, kam dann von zweiter Seite eine Hilfe, die schon so lange Not getan hatte: eine erläuternde Ausgabe, die den Wunderbau dieses Kunstwerks als zusammenhängenden Organismus begriff und deutete. Wieder leistete das ein Mann außerhalb der gelehrten Zunft, wie vorher Wurm: der Jurist und Ministerialbeamte Gustav von Loeper. Ein Muster jenes erlauchten, fruchtbaren Dilettantismus, welcher einer hochmütig oder stumpf oder lässig sich beschränkenden Fachwissenschaft neue Arbeitsgebiete aufschließt und mit beherztem Wagen, die Schwierigkeiten unterschätzend, vom Glück begünstigt selbst die erste Hand anlegt, das Neuland urbar zu machen. Loepers Editionstechnik, am ‚Faust' und an den ‚Sprüchen in Prosa' geschult, lieferte am Divan ihr erstes Meisterwerk, das sie später nur noch mit ‚Dichtung und Wahrheit' übertraf. Auf der Grundlage fortbauend, die Wurms Kommentar geschaffen, hat er den Vorgänger weit hinter sich gelassen. Er hat die benutzten orientalischen

Quellen umfassend, wenn auch nicht erschöpfend, aufgedeckt. Er hat in seiner Einleitung den Divan zum erstenmal biographisch-literarisch richtig gewürdigt. Er hat Herman Grimms und Goedekes haltlosen Behauptungen gegenüber die Erkenntnis vorbereitet . . ., daß der Divan in der Hauptsache die Frucht der beiden Rheinreisen von 1814 und 1815 gewesen ist, daß kein Divangedicht zurückreicht über den Juni 1814. Er hat versucht, dem Divan in der künstlerischen Entwicklung des Dichters seine Stelle anzuweisen. Er hat das Antiromantische und das Romantische darin gefühlt. Er hat das Schöpferische, Zukunftweisende, Wegbahnende darin bemerkt und anderseits den Zusammenhang mit den orientalischen Interessen der Jugend Goethes, ja seines ganzen Lebens erkannt. Er hat die gnomischen Gedichte des Divans als einen Teil jener neuen Spruchdichtung im heimischen Reimvers richtig erfaßt, die kurz zuvor in reichem Strom sich ergossen und in den 'Zahmen Xenien' ihr Bett gefunden hatte.

Die dritte Seite, von der dem Verständnis und der Wertschätzung des Divans Förderung entstand, war die Öffnung des literarischen Nachlasses Goethes, die Gründung des Goethe-Archivs. Wilhelm Scherers Vertrauen berief mich, die dort vereinten Schätze handschriftlichen Divanmaterials durchzuarbeiten und für die große Weimarische Ausgabe zu verwerten. Der Divanband erschien im Jahre 1888. Selbständige Forschungen und Darstellungen ließ ich dieser Edition zur Ergänzung folgen und faßte dann 1905 meine Erklärung des Werks im fünften Bande der populär gehaltenen Cottaschen Jubiläumsausgabe zusammen. Auf den Leistungen meiner Vorgänger fußend, unter denen ich besonders von Loeper Dank schulde, versuchte ich es, die Entstehungsgeschichte des Divans wie seine Benutzung der orientalischen Quellen, seine persönlichen Elemente, seine literarische Stellung und seinen künstlerischen Stil in helleres Licht zu setzen.

Die Zeit war endlich reif geworden für ein innerliches Verhältnis zu der rätselreichen Dichtung. Die Wellen der politisch-sozialen Tendenzliteratur und der naturalistischen Poesie wurden still und stiller. Das Gefühl für poetischen Stil erwachte wieder aus langem Schlaf. Es wuchs das Interesse und der Sinn für das Phantastische, Symbolische, Mystische. Übermächtig drang der alte Orient in den Gesichtskreis der

modernen Bildung. Neue Wissenschaften gruben wetteifernd Schächte in die Tiefen der östlichen Urzeit unserer europäischen Kultur. Ägypten und Babylon, Mykene und Kreta, das iranische und das arabische Altertum wurden geschichtliche Leibhaftigkeiten, von denen auch der Ungelehrte Näheres zu erfahren wünschte. Eine allgemeine Religions- und Mythenwissenschaft, die historische universelle Volkskunde, die vergleichende Poetik — Disziplinen freilich, noch tastend in ihrer Methode und von Verirrung nicht frei — machen aus dem Begriff der west-östlichen Kulturberührung und Kulturgemeinschaft, den Goethes Divan verkündet hatte, eine lebendige Anschauung. Das Prophetische, Vorauseilende in der poetischen Kunst dieses Divans und in seiner menschlichen, wissenschaftlichen Tendenz wurde nun zeitgemäß, es wurde eingeholt, ja es ist bereits überholt.

Das Programm, das Goethes Divan, zumal, sein Anhang die 'Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis', für die universale Begründung der Weltgeschichte des menschlichen Geistes aufstellte, ist längst als viel zu eng in seinen Grenzen und im Stofflichen zu arm veraltet. Dennoch verdient es auch heute Respekt und aufmerksame Teilnahme. Enthält es doch das Arsenal, aus dem Goethe die Waffen sich holte zur Eroberung einer neuen poetischen Kunst, eines neuen poetischen Stils.

Diese Kunst und dieser Stil sind noch nicht veraltet und sie können nie veralten. Sie sind nicht fleckenlos und nicht frei von Schwächen. Aber sie sind ewig. Sie kamen Goethe nicht über Nacht als ein Göttergeschenk. Wohl stammten sie aus einer geheimnisvollen Erneuerung seiner genialen Natur, aus einer doch auch durch Zeitumstände, persönliche Erlebnisse, literarische Eindrücke bedingten Wiedergeburt seines poetischen Vermögens. Aber wenn dieses späten Frühlings Erweckerkraft fruchten sollte, mußte sich ihr die zäheste Energie, ein werbendes, ringendes Bemühen des Künstlers gesellen. In die Werkstatt, darin der größte Dichter zum letztenmal einen neuen großen Plan entwarf und seine schwerste, überschwenglich gesegnete Arbeit schuf und vollendete, soll die Auswahl von Blättern seiner eigenhändigen Reinschrift, die wir bringen, den Einblick öffnen. Es sind Urkunden des Kampfes eines Titanen, der sich im Alter, von

einem günstigen Geschick seiner Fesseln entledigt, noch einmal die schöpferische Kraft seiner Jugend erzwingt.

Ein hochverdienter Orientalist unserer Tage hat den Divan, obgleich er ihm, wie er selbst bekennt, das erste Interesse am Orient verdankte, in der Überlegenheit seines Fachwissens als eine Phantasmagorie verurteilt. Wir nehmen diesen Geusen-Namen auf: denn wir wissen, der Bettlermantel, den er scheinbar dem Werke umhängt, ist in Wahrheit der Königsmantel freier, menschlicher Kunst, die der Hauch der Zukunft durchweht.

ZUM HUNDERTJÄHRIGEN GEDÄCHTNIS DES WEST-ÖSTLICHEN DIVANS (1819–1919)

JAHRBUCH DER GOETHE-GESELLSCHAFT VI. Bd. (1919), S. 3–52.

I.

Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten,
Unter Lieben, Trinken, Singen,
Soll dich Chisers Quell verjüngen.

Das Buch, welches diese wuchtigen Akkorde einleiten, deren zeitgeschichtliche Resonanz sich heute für uns tragisch steigert, wird jetzt hundert Jahre alt. Am 7. November 1818 schrieb Goethe in sein Tagebuch, daß ihm der letzte Aushängebogen der poetischen Abteilung seines 'West-östlichen Divans' aus der Druckerei zugegangen sei. Damit war das Schöpferische, Unsterbliche dieses Werks vollendet und aus dem Innenleben des Dichters, aus seinen wachsenden und sich wandelnden Niederschriften, aus der Teilnahme erster, befreundeter Hörer herausgetreten als ein Ganzes, als wirkende Wirklichkeit auf den Weg zur Nation und zur gesamten Kulturwelt. Es vergingen noch einige Monate, bis der erläuternde Anhang, die 'Noten und Abhandlungen', im Druck abgeschlossen war. Und am 22. August 1819, wenige Tage vor der Abreise nach Karlsbad, war das erste fertige Exemplar da, das er noch ungebunden dem Frankfurter Freundespaar, Herrn von Willemer und seiner Gattin Marianne, übersandte, der er vorher schon zweimal Aushängebogen hatte zugehen lassen: die ersten zwei Aushängebogen schon am 4. November 1818[1]).

[1]) Vgl. Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer, herausg. von Th. Creizenach, 2. Aufl., S. 111. 113. 122. 124; Goethes

Marianne von Willemer, die Gefährtin und Helferin seiner Fahrt ins west-östliche Liebesreich, war tatsächlich der erste Leser dieses Buchs. Und sie, die darin selber als Suleika unsterblich fortlebt, deren güte- und anmutreiche Frohnatur in fünf Suleika-Liedern die Seelenlaute einer vor halb geahnter, halb gefühlter Leidenschaft erschauernden Liebessehnsucht mit der Stimme des Gewaltigen zusammenklingen ließ, hat durch ihre zwei von Schubert und Mendelssohn komponierten Gesänge an den Ost- und Westwind dem 'Divan' zuerst eine Art Popularität verschafft.

Der zeitgeschichtliche Hintergrund und die Flucht zu der großen Einfalt der Patriarchen hatte das nicht vermocht. Suleika erst und die ganze lyrische Sphäre, in der sie waltete, hatte den Schlußteil jenes Prologprogramms erfüllt: in ihrem Zeichen war 'Lieben' und 'Singen' auch nach dem Empfinden der Leser wirklich ein Chiser-Quell der Verjüngung, einer neuen Goethischen Kunst geworden. Das dritte Element dieses Quells freilich, das 'Trinken', das mehrere älteste Divanlieder ungefähr noch im Stil der 'Geselligen Lieder' Goethes von 1804, dann tiefer, im hafisich-platonischen Sinne, in einer Feier der Trunkenheit des Liebenden, Wissenden, Gotterfüllten, einzelne spätere Lieder des Schenkenbuchs zum Ausdruck bringen, stand an allgemeiner Wirkung zurück.

Dieser 'West-östliche Divan', wie er 1818 fertig vorlag, zeigt eine Doppelgestalt: die eine blickt aus nach den großen politischen und religiösen Wandlungen und Umschwüngen, nach den allgemeinen Formen und Bewegungen der menschlichen Kultur, die andre steht in der bunten Fülle der persönlichen Welt. Schon die erste Strophe des Prologs von 1814 bekennt sich programmhaft zu diesem Dualismus. Ja, sie stellt die beiden Stoffgebiete schroff nebeneinander. Wenn auf den feierlichen Ruf: 'Patriarchenluft zu kosten' unmittelbar die heiter-irdische Einladung folgt: 'Unter Lieben Trinken, Singen', so empfindet der heutige Leser die plötzliche Wendung des Gedankengangs wie einen Bruch[1]). Der

---

Briefwechsel mit Marianne von Willemer, herausg. von Max Hecker (Insel-Verlag 1915), S. 43. 45. 48. 50.

[1]) Allerdings war der Übergang weniger empfindlich in der ursprünglichen Fassung: 'Paradieses Luft zu kosten' (s. 'Goethes eigenhändige Reinschrift des west-östlichen Divan. Eine Auswahl

Patron des zweiten Stoffkreises, des persönlichen, ist für Goethe im 'Divan' von 1818 Hafis. Er gilt ihm, ein persischer Anakreon, als Meister und Vorbild für diese verjüngenden Kräfte des Chiser-Quells, daraus er selbst, der Sage nach, einen Becher voll Unsterblichkeit getrunken. Die ihm gewidmeten, seinen Namen oft nur äußerlich anrufenden, oft auch an seine Poesie sich innerlich anlehnenden Gedichte sind der Kern, der älteste Bestandteil des 'Divans'. Hafis als ein Lyriker des persönlichen Bekenntnisses ist und bleibt für Goethes 'Divan' Richtung gebend. Der Versuch, den 'Divan' darüber hinaus zum 'Weltenspiegel' zu machen, gelangte über einzelne großartige Würfe nicht hinaus: 'Winter und Timur'; 'Vermächtnis altpersischen Glaubens'; 'Berechtigte Männer'; 'Siebenschläfer'. Im Rahmen des Ganzen wirken sie wie ungeheure Fragmente einer großartigen, nur zu ahnenden Konzeption. Der als 'Künftiger Divan' angekündigte zweite Teil, für den 1819 und 1820 noch manche Gedichte zuwuchsen, kam nie zustande.

Indessen jener uns auffallende stoffliche und künstlerische Dualismus verschwindet, wenn man nach Sinn und Absicht des Dichters sein Werk und seinen künstlerischen Plan auffaßt. Jene Flucht in die Luft der Patriarchenwelt, in die Jugendzeit des Menschengeschlechts und dieser Heiltrunk des Liebens, Trinkens, Singens sind im Geiste des Dichters Eins. Beide nur verschiedene Mittel der Verjüngung, die er sucht: der Erschaffung eines neuen poetischen Stils, einer neuen Lyrik, die das Konfessionelle, Persönliche, Momentane zum Typischen erhebt, die das Lebendige, Gegenwärtige, Singuläre, die Anschauung der körperlich-geistigen Erscheinung, zwar in voller Plastik vor Augen stellt, aber mit Ewigkeitsstrahlen durchleuchtet.

Nicht der 'Fernzauber' hat Goethe gelockt, aus der persisch-arabischen Weisheit und Dichtung seine Kunst zu befruchten. Nicht 'als Ferne' hat ihn der Orient, nicht 'als Fremder' hat ihn Hafis angezogen und festgehalten. Diese Ansicht, die Gundolfs große Gedankenrhapsodie über das Thema Goethe vertritt, zeigt eine falsche Blickeinstellung und wird der innern

---

von 28 Blättern in Faksimile-Nachbildung' und meine Erläuterung dazu, Schriften der Goethe-Gesellschaft 26 [1911], S. 23f., Tafel III).

Notwendigkeit dieser Schöpfung nicht gerecht. Die Flucht in die Patriarchenwelt, die der Divan-Prolog einschärft, war und wurde je länger je mehr nicht Entrinnen, Rettung vor dem Sturm, sondern Heimkehr zum Ursprung. Allerdings, der politische Zusammenbruch Deutschlands hatte Goethe die östliche Zone, die aus seinem Gesichtskreis auf die Dauer übrigens niemals entschwunden war, als Zufluchtshafen wieder nahe gebracht und lebendiger gemacht. Aber den produktiven Keim der Divan-Lyrik schuf nicht die Stimmung der Niederlage von Jena. Er entsprang erst in dem verheißungsfrohen Frühsommer 1814 dem siegreichen Frieden: in der Atmosphäre des 'Epimenides'.

Diese immer noch vielfach verkannte[1]), leidenschaftlichste Entladung der menschlichen Not des Künstlers, dieses tragisch erschütternde Pater peccavi vor dem wieder erstandenen Vaterland, dieses fortreißende Bekenntnis zur eigenen Wiedergeburt und zur Wiedergeburt des deutschen Volkes, dieses hohe Zukunfts-Programm eines rückwärts schauenden, universal gerichteten nationalen Aufschwungs, diese stürmisch herausgeschleuderte Dichtung, in der das volle Herz des von innerem Druck Befreiten zittert, stammt aus demselben Impulse, demselben Seelenumschwung, der Goethe antrieb, mit Hafis wetteifernd eine neue west-östliche Poesie zu schaffen. Den Orient, die Urform, den Ursitz des Menschlichen suchend, wollte er nicht der Gegenwart und Zukunft enteilen, er wollte für diese Aufschluß und Rat gewinnen. Die Fahrt in die rheinische Heimat und die geistige Reise in die östliche Heimat der Menschheit war ihm ein und dasselbe. Beides eine persönliche Angelegenheit von unmittelbarster, greifbarer Nähe und Wichtigkeit für sein menschlich-künstlerisches Leben.

Nur sich selbst und seiner Kunst erstrebte zunächst diese west-östliche Gedichtsammlung eine Wiedergeburt, wie er sie in Italien gefunden, wie sein 'Epimenides' sie eben verkündet hatte. Aber er will doch auch seine Freunde, alle verstehenden Leser in die Welt der west-östlichen Gemeinsamkeiten und wechselseitigen Spiegelungen leiten, die er ent-

[1]) Gundolf, Goethe S. 20 meint, daß der 'Epimenides' „kaum zu Goethes Dichtung, sondern zu seinen Amtspflichten gehörte, ähnlich wie seine Singspiele und Maskenzüge, die er als weimarischer Hofmann und maitre de plaisir abzufassen hatte".

deckt, ja die er geschaffen hat. Ganz eng war der Kreis dieser Gefährten vor hundert Jahren, als der 'Divan' in die Öffentlichkeit trat. Seitdem hat sich das gründlich geändert. Der 'West-östliche Divan' als Ganzes und fast in allen seinen Gliedern ist unserer Nation, ist der Welt eine Schatzkammer geworden, aus der die Besten allerorten und immer aufs neue in der Arbeit und Not der Wochen wie für festliche Tage unzerstörbare Kleinodien sich holen als Trost und Schmuck des Lebens.

II.

Es wäre gewiß höchst irrig, Wert und Bedeutung des unübersehbaren Divan-Baues abmessen zu wollen aus seinen erotischen Bestandteilen, da in ihm ja auch ein Tempel edelsten Gottesglaubens, tiefsinniger Weisheit und heiter-ernster Lebenskunst aufragt. Dennoch hat das Laienurteil ein gewisses Recht, auf das Suleika-Buch das Hauptgewicht zu legen. Dieses Buch vereint wirklich die letzten und vollendetsten Schöpfungen der Divanlyrik, die den neuen poetischen Stil in aller Reife offenbaren.

So ist es denn nicht Laune und Willkür, sondern hat seinen tiefen Grund, daß Goethe an Marianne Willemer, das Urbild der Suleika, den ersten Leser des fertigen Divanbuchs und neben Sulpiz Boisserée, ja mehr als er, den ersten Hörer der entstehenden Lieder, Geständnisse richtete über Werden, Sinn und Absicht seiner Schöpfung, die den Vorhang heben von einem uns sonst verborgenen Heiligtum: zunächst sozusagen nur zu ihrem alleinigen Privatgebrauch. Denn was sich hinter dem gelüfteten Vorhang abspielte, das konnten überhaupt nur Sulpiz Boisserée und sie in seiner Bedeutung erkennen. Aber das Eigentliche, Entscheidende, Intimste davon konnte doch nur ganz allein sie, wenn nicht klar übersehen, doch mit liebender Ahnung und ihrem kongenialen Nachempfinden begreifen.

Als es lange nach Goethes Tod bekannt geworden war, daß er mehrere Gedichte Mariannens, nur leicht und nicht immer glücklich überarbeitet, in seinen 'Divan' eingereiht hat, wie wenn sie sein Eigentum wären, da sind deswegen zuweilen Vorwürfe gegen ihn erhoben worden. Goethe bewährte aber gerade auch hier großartige Wahrheitsliebe.

Die produktive Kraft seiner Divanschöpfung pulsiert am stärksten im 'Buch Suleika'. Und doch bezeichnet Goethe der geliebten Helferin Anteil an der Verfasserschaft dieses Buches mit unbefangenem Freimut als einen so weitgehenden, daß manche Goethe-Gläubigen vielleicht geneigt sein werden, den Dichter hier einer übertreibenden Selbstentäußerung zu zeihen. Allerdings hat Goethe diesen Enthüllungen über Mariannes Mitautorschaft gemäß seiner Vorliebe für das Geheimnisvoll-Offenbare, für das Versteckspiel[1]) mit der Wahrheit und Wirklichkeit wieder eine neue Hülle umgehängt: er hat sie ausgesprochen gleichsam in einer poetischen Chiffernsprache, die zu seiner Zeit außer Marianne nur einzelne ihrer nächsten Familienmitglieder und Freunde und auch sie nur zum Teil erraten konnten. Er tat das natürlich in der Erwartung, daß, wenn kommenden Geschlechtern der 'Divan' ans Herz gewachsen sein würde, liebevoll forschende Augen auch durch diesen Schleier dringen sollten. Hundert Jahre später sind wir wohl berechtigt, diese Parabasen des Autors an sein allererstes und verständnisfähigstes Publikum, an die Freundin, Geliebte, Mitdichterin im Zusammenhang zu prüfen. Denn dieses anscheinend zufällige, rein persönliche, prologierende oder epilogierende Beiseitesprechen des Dichters führt uns bis an den Mittelpunkt des Kunstwerks, wo sich dessen innerstes Leben öffnet.

Freilich, wer sich zu der Ansicht bekennt, daß wir ein poetisches Kunstwerk desto besser verstehn und genießen, je weniger wir von seinen persönlichen Beziehungen, von seinen biographischen Elementen wissen, wer etwa mit Simmel sich zum Ziel nimmt, die 'Idee Goethe' aufzufinden, und das „Goethische Leben auf die Ebene des zeitlos bedeutsamen Gedankens projizieren" will, oder mit Gundolfs Shakespeare-Buch die psychologische Biographie herablassend als Hand-

---

[1]) Goethes Ankündigung des 'Divans' (Morgenblatt, Februar 1816) betont für das 'Buch Suleika', daß es 'leidenschaftliche Gedichte' enthält, „daß die Geliebte genannt ist, daß sie mit einem entschiedenen Charakter erscheint, ja persönlich als Dichterin auftritt und in froher Jugend mit dem Dichter, der sein Alter nicht verleugnet, an glühender Leidenschaft zu wetteifern scheint". Lauter biographische Enthüllungen, aber so vorgetragen, daß der Leser im Zweifel bleibt, ob nicht doch alles nur poetisches Phantasiespiel sei.

langerin anerkennt und — beiseite schiebt, an die Stelle aber einer im höchsten Sinn philologischen, d. h. Logos-liebenden Behandlungsart die symbolische setzt, der die einzelnen Dichterwerke nur 'Symbole von Prozessen und Kräften' sind, der die geschichtliche Betrachtung nur als 'Erkenntnis des Werdens und Fließens selbst' gilt, und wer so „die Zeit begreift lediglich als ein unteilbares substantielles Fließen im Sinne von Henri Bergsons Philosophie", der mag sich über jede Bemühung erhaben dünken, die den verborgenen persönlichen Enthüllungen des dichtenden Künstlers über das Werden seiner poetischen Inspiration nachspürt. Wir aber lieben Goethe und wollen Goethe erkennen nicht bloß als den großen Bildner und Künstler. Wir finden in ihm auch den treuesten, unermüdlichsten Sucher der Wahrheit, den natürlichsten Freund und Gestalter des Wirklichen, den Leben weckenden Meister und Lehrer des Lebens. Wir rufen sein Zeugnis an: das oft wiederholte, niemals genug zu betonende Wort, all sein Dichten sei eine Konfession. Gewiß dürfen wir, seinem neuesten, geistvollen, vielkundigen und sprachgewaltigen Deuter Gundolf zustimmend, sagen: „wenn Goethe seine Werke Beichten nannte, so drückte er damit nicht das Wesen der Werke, nicht ihren Gehalt aus." Aber wir dürfen nicht mit Gundolf fortfahren: „sondern nur sein Verhältnis zu ihnen unter dem Gesichtspunkt eines ganz bestimmten Erlebens, das die Produktion ihm verschaffte: nämlich das Gefühl der Erleichterung."

Gegenüber der äußerlichen Quellen- und Modelljagd stumpfer Banausen oder unreifer Schüler übel verstandener Meister, die den philologischen Betrieb der Wissenschaft von Goethe durch Mißbrauch entweiht und in Verruf gebracht hat, mag man hervorheben und nachdrücklich einprägen: des Dichters Goethe Beichte in künstlerischen Gebilden gibt niemals das Leben, sondern immer nur sein Erleben. Aber ich kann nicht finden, daß diese Dichterbeichte immer von einem Gefühl der Erleichterung durchströmt gewesen sein müsse. Ich glaube vielmehr, ebenso oft verschaffte diese Beichte dem Dichter gewiß auch das Gefühl erhöhter Lebensenergie und Schöpfungskraft, das Dank- und Frohgefühl innerlicher Bereicherung und Förderung. Wenn man für das Wort von der poetischen Konfession die Deutung ausschließlich aus dem Bereich des Subjektiven holt und sie

bis zum Extrem durchführt, dann kommt man freilich zu dem Paradoxon, daß ein Wesensunterschied zwischen Goethes Erlebnis und Produktion nicht bestehe. Dann gelangt man zu der Ansicht: der Straßburger Goethe liebte nicht das Sesenheimer Pfarrerskind Friederike in Person und um ihrer Persönlichkeit willen, in ihrer lieblichen, einzigen, realen Wesenheit, sondern ein idyllisches Ideal mädchenhafter Reine, das er sich in seinem Innern geformt hatte und nun zufällig bei passender Gelegenheit auf die eine der Geschwister Brion projizierte[1]).

Auf solcher Bahn findet man dann auch in 'Dichtung und Wahrheit' nur subjektive Anschauung. Aber ist es nicht die sicherste Tatsache von der Welt, daß dieses autobiographische Kunstwerk des großen Bildners, so viel bewußte Umformung des Lebensstoffes es auch enthalte, das erste, bahnbrechende Muster — lange vor Taine und ohne dessen materialistische Methode — aufstellte für die umfassende, geschichtlich empirische Analyse einer genialen, originalen Individualität als eines durch vielseitige objektive Mächte bedingten Seins und Werdens, als einer Frucht von eigner Anlage, von Schicksal, Umwelt, Beziehungen zu Vorgängern, Lehrern, Lebensgenossen, zur weiten literarischen Tradition und zu bestimmten einzelnen Literaturwerken? Gewiß muß jede biographische Betrachtung verworfen werden, welche die äußern Einflüsse verleiblicht zu einem selbständigen Eigenleben und allein aus diesen die dichterische Produktion ableitet und erklärt, als wäre sie einem chemischen oder physikalischen Prozeß gleichartig. Gewiß wird vielmehr in Wahrheit jeder Einfluß im Schaffen des Dichters wirksam nur durch den Eindruck in seiner Seele, und an diesem Eindruck ist ja doch die Seele des Dichters schöpferisch beteiligt. Gewiß ist überhaupt die Rezeptivität des Künstlers verschieden von der des gewöhnlichen Menschen.

---

[1]) Diese Auffassung steht im Grunde der Methode der kirchlichen Dogmatik ganz nahe, die das Bild Jesu in den Evangelien und die alttestamentlichen Gestalten eines Moses, Josua, David, Salomo nicht als Bericht über sagenhafte oder geschichtliche menschliche Individualitäten interpretiert, sondern als göttlich inspirierte Beschreibungen in Gott präexistierender Wesen. Hier wie dort waltet die nämliche Entkörperung, ideelle Sublimierung, Vergöttlichung der objektiven Geschichte und ihres individuellen, selbständigen Lebens.

Aber doch nur dem Grade nach, nicht, wie Gundolf uns überreden möchte, in ihrem Wesen.

Jeder Mensch von gesunder und natürlicher Kraft der Seele hat Augenblicke in seinem Dasein, wo er die Wirklichkeit aufnimmt und erlebt mit einer gewissen dichterischen Steigerung, Umbildung, Formung. In Zeiten und Völkern von primitiver oder auch nur naive Reste bewahrender Kultur ist diese Fähigkeit, Reales künstlerisch zu erleben und zu gestalten, verbreiteter und stärker als dort, wo der moderne Intellektualismus und Krämersinn die Phantasie verkümmert hat. Unterschiede des Temperaments, der Stammesanlage spielen dabei mit. Der Norddeutsche, der Holländer, der Engländer steht hier im großen und ganzen zurück, z. B. hinter Romanen und Slawen. Daher kommt es, daß diesen weit allgemeiner als jenen die Kunst der Rede, der Erzählung, der Improvisation, der plastischen Bewegung, der theatralischen Darstellung zu Gebote steht. Aber überall, auch in der Kimmerischen Nebelwelt moderner Industrieländer lebt eine nicht kleine Schar ein kurzes Künstlerleben: das Völklein der spielenden Kinder. Sie nehmen die Dinge und Vorgänge nicht auf als Rohstoff, rechnend und wägend oder durch sie gestoßen, getrieben, beherrscht. Sie treten ihnen gegenüber mit souveräner Freiheit und formen sie als Dichter und Künstler zu einem neuen geistigen Leben, das aber ganz als Anschauung, als sinnlich bewegte Gegenwart erscheint. Und von dieser Dichter- und Künstlerkraft des Spiels der Kinder retten sich doch auch die modernen Geschäfts- und Beamtenmenschen noch für gewisse Zeiten einen Abglanz: Weihnachtsstimmung, erste Liebe, Brautstand, Abschied und Wiedersehn, mancherlei Festfreude, patriotischer Enthusiasmus — das sind Lagen des Lebens, wo auch vielen Alltags-Naturen der Druck und die Tyrannis der Dinge und Vorfälle schwindet und eine innerliche Freiheit zuströmt, wo ihnen Seelenflügel wachsen und ihre Erdenlast äußerer Begebenheiten und Erfahrungen emporheben in den Lichtbereich formender, verklärender Schönheit.

Allerdings hat Goethe selbst in gewisser Hinsicht seinen Lesern mit voller Absicht es erschwert, jenen Schlüssel, den er ihnen zum Verständnis seiner Werke reichte, anzusetzen und zu gebrauchen. Er hat den konfessionellen, individuellen, momentanen Gelegenheitscharakter seiner lyrischen Gedichte

durch Umgestaltung ihres Wortlauts und ihres Inhalts, namentlich aber durch die nichtchronologische, nach neuen, künstlerischen Gesichtspunkten getroffene Ordnung in seinen Ausgaben verdunkelt, vielfach unsichtbar gemacht, und er hat das grade in seinem 'West-östlichen Divan' getan. Er gab ihnen dadurch, dies ist nicht zu bestreiten, eine neue Existenz, die überpersönlich sein sollte. Aber er war in diesem Verfahren keineswegs konsequent.

Er hat selbst in vielen Schriften, Briefen, Gesprächen sich über Anlaß, Gelegenheit, persönliche Elemente und Entstehungsgeschichte seiner Dichtungen ausgesprochen: wie man aus Gräfs großem Werk ersieht, umfassender, eindringlicher, häufiger, als vielleicht irgendein andrer Künstler sein eignes Schaffen erläutert hat, und zwar in einer Weise, die bekundet, daß er dadurch grade dem Verständnis seiner eigensten künstlerischen Natur, dem, was er den angeborenen Charakter des Genies nennt, zu dienen sich bewußt war. Er hat auch neben der künstlerischen Reifeform seiner Schöpfungen wiederholt deren ursprüngliche Gestalten als Urkunden ihres Werdegangs der Öffentlichkeit unterbreitet. Er hat seit dem beginnenden neunzehnten Jahrhundert sein ganzes Werk mehr und mehr geschichtlich, genetisch aufgefaßt und vorgeführt: nicht als eine 'autochthone' 'originale' Einheit von beständiger, überpersönlicher Art, sondern als ein von 'Überlieferung' Bedingtes, ja als etwas, was selbst 'Überlieferung' sei, als ein ewig Werdendes, durch Gegenwart und Gelegenheit fortwährend Gefördertes oder Gehemmtes, daher des Kommentars Bedürftiges.

Und mehr als diese Selbstzeugnisse des Dichters über sein Ich, unter denen die Anerkenntnisse der objektiven Einflüsse, der 'Förderungen' und 'Vorteile', die er Personen und Verhältnissen, Erfahrungen, Begebenheiten verdankt, wenn man sie zusammenstellen wollte (was sehr nützlich wäre), einen erstaunlichen Umfang zeigen würden, verrät uns sein Leben selbst. Ist nicht der Grundtrieb seiner menschlich-künstlerischen Existenz seit Weimar und gesteigert seit Italien die Bändigung des genialen Subjektivismus durch eine gewisse Selbstentäußerung, durch eine beharrliche Hingabe an die Außenwelt? Stellte sich sein Produktionsdrang nicht mit klarem Willen in die Schranken praktischer Aufgaben und

Arbeiten, administrativer und wissenschaftlicher Tätigkeit? Und angesichts seines jahrzehntelangen unermüdlichen Ringens, sich vor den Gefahren seines dämonischen Ichs zu retten durch Eintauchen in die reale Welt und aus ihren Tiefen das Gesetz, den Typus, die Gestalt zu schöpfen, die sein Genie aus sich allein nicht erschaffen konnte, angesichts dieses angstvollen, uns oft fast peinlichen und kaum begreiflichen Trachtens nach dem Beistand der Objekte und des bewegten Lebens sollen wir die Einwirkung dieser realen Welt der Menschen und Dinge auf Goethe nur als das Werk seiner produktiven Fähigkeit, seiner poetischen Phantasie ansehen, sein Erleben und sein Schaffen für einerlei halten?

Nein, wir dürfen als Jünger Goethes überzeugt sein, auf seiner Bahn zu wandeln, wenn wir seine Erscheinung nicht als das Wirken einer einsam thronenden, göttlichen Wunderkraft betrachten, sondern als Sein und Werden, Wachsen, Kämpfen eines im Irdischen, Realen, Natürlichen wurzelnden und daraus sich nährenden gesunden Menschen. Wir wollen seinem Sinn gemäß den Genius, der seinem Wesen verbunden war, nicht ausgeben für einen Dämon priesterlicher Absonderung und Überhebung, der aus unerreichbaren, undurchdringlichen Wolken einer wirklichkeitsfernen, überpersönlichen Kunst von hieratischem oder spielendem Charakter seine Blitze wirft, sondern als den Genius des menschlichen Lebens, dessen Gott-Natur am reinsten und vollsten sich auswirkt im Persönlichen, Einzelnen, Gegenwärtigen. Wir bleiben dann der bekannten Definition, durch die Schiller in seinem Brief vom 23. August 1794 die Summe der Goethischen Existenz zog, nahe und bestätigen seine Erkenntnis, daß Goethes Geist intuitiv ist und als solcher nie von der Einheit, vielmehr stets von der Mannigfaltigkeit ausgeht, es nur mit Individuen und mit dem Empirischen zu tun hat, wenn er auch vermöge seiner genialischen Natur den Charakter der Notwendigkeit und der Gattung, mit selbsttätiger freier Denkkraft das Gesetz aufsucht.

Diesen Goethe wollen wir in den tausendfältigen Strahlen und Stufen seines persönlichen Lebens und Erlebens begreifen und uns gegenwärtig machen. Diesen Goethe finden wir auch in dem Briefwechsel mit Christiane: in einer ganz irdischen, häuslichen Alltagswelt, in einer Atmosphäre, die sein Blut beruhigte und ihm den lange gesuchten Frieden brachte,

den er für seine Produktion brauchte. Die Edition dieses Briefwechsels hat seinerzeit Karl Scheffler überaus unfreundlich, ja mit Verachtung und Entrüstung begrüßt, als schlimme Waschzettel-Schnüffelei der unkünstlerischen Goethe-Philologie, und bei dieser Gelegenheit mit dem jetzt so beliebten unfehlbarkeitsstolzen Seherton verkündet, daß alle Poesie und alle Kunst künstlerisch am reinsten wirke, wenn man von der Person und den äußern wie innern persönlichen Verhältnissen ihres Schöpfers gar nichts wisse, wie z. B. von Homer ('Die Entkleidung des Genies', Vossische Zeitung, 8. Sept. 1916, Nr. 461).

Trifft das zu, dann könnte auch niemals ein Dichter eines seiner eignen Werke, selbst viele Jahre nach der Entstehung, künstlerisch genießen, und es vermöchten das ebensowenig seine Freunde und Bekannten, ja überhaupt seine Zeitgenossen. Denn sie alle sind ja mehr oder weniger ausgestattet mit einem Wissen um die persönlichen Beziehungen des Künstlers, um die geschichtlichen Voraussetzungen des Kunstwerks. Goethe aber, als er sich nicht begnügte, seinen Homer als reines Kunstwerk, in seiner ewigen allgemeingültigen zeitlosen Schönheit und Gesetzlichkeit so zu lesen und aufzunehmen, wie er ohne überflüssige Kommentare und kritische Noten in dem schlichten Text vor ihm lag, sondern nach Italien und Sizilien reiste, in der törichten Meinung, dort der Luft, dem Schauplatz, den Sitten, dem besondern, zeitlich und national bedingten Geist Homers näher zu sein und darum auch seine Kunst besser zu fassen, von ihr tiefer ergriffen zu werden, als er dort um allerlei historisch-antiquarischen und archäologischen Wissensstoff sich kümmerte, Livius und sogar Bücher moderner Gelehrter las, verfuhr wirklich schon sehr unkünstlerisch und sank fast schon herab auf die Stufe aller der Tröpfe, die im neunzehnten Jahrhundert durch biographische und literarhistorische Bemühung, durch textkritische und textgeschichtliche Untersuchungen, durch Sammlung und Herausgabe sogenannter Urkunden der persönlichen Entwicklung von Dichtern und Künstlern eine echtem Kunstempfinden verderbliche 'Wissenschaft des nicht Wissenswerten' geschaffen haben.

Den Überteibungen, die zu solchen Konsequenzen führen müßten, ist damals Alfred Klaar behutsam entgegen getreten,

wie in einer diplomatischen Vermittlungsaktion ('Die Andacht zum Kleinen', Vossische Zeitung, 19. Sept. 1916, Nr. 480). Aber ich muß offen und nachdrücklich, wenn auch freundlichst und mit aller Wertschätzung jenes geistreichen Kunstschriftstellers erklären: hier besteht ein Gegensatz der Grundauffassung, für den es keinen Ausgleich gibt. Wer Goethes Dichten und Denken in seinem Geist begreifen will, der sieht es als ein Lebendiges, Menschlich-Persönliches, Geschichtlich-Singuläres, das aus zahllosen Wurzeln Erdensaft saugt und in unendlicher Mannigfaltigkeit die reale Gegenwart einer durch unmeßbar reiche und weite Überlieferung genährten Kultur von bestimmter Physiognomie künstlerisch gestaltet, der kann allein mit historisch-genetischer, biographisch-psychologischer Methode verfahren und nur auf diesem Weg auch dem rein künstlerischen Problem Goethe beikommen, der kann von jener Goethe-Gnostik Simmels, Gundolfs, Schefflers, mag auch das Helldunkel ihrer Beleuchtung manche Grundeigenschaften des Goethischen Schaffens mit neuen Umrissen zeigen, nimmermehr das Heil erwarten. Insbesondere Simmels 'zeitlose Idee' Goethe stammt aus jener luftleeren, antipoetischen Region der Begriffe, Formeln, Schlagworte, die durch ihre Leblosigkeit, Unsinnlichkeit, ihren Schematismus Goethen abstieß und deren allerneustes, an allen Ecken und Enden emporschießendes, bald schwerfällig ergrübeltes, bald rhapsodisch strömendes, bald orakelhaft offenbartes Gedankenfeuerwerk, wie mich dünkt, weder zu gegenständlicher Kunstanschauung noch zu wirklicher Kunsterkenntnis den rechten Pfad weist. *Dixi et salvavi animam meam.*

Ohne Zweifel spürt man im 'Divan', um mit Goethe zu reden, auch das Generische der Alterskunst, das in den Bildern des greisen Tizian erscheint, wenn er nicht mehr den konkreten Samt malte, sondern dessen Idee. Sicherlich hat Goethe, da er die Lieder und Sprüche seines letzten lyrischen Frühlings zum Zyklus rundete und als ein großes Archiv west-östlicher Weltpoesie in Abteilungen planmäßig gliederte, gewünscht, daß über dem so entstehenden neuen Organismus des Kunstwerks die Öffentlichkeit den Künstler vergesse. Und weil dieser Wunsch sich nur allzusehr erfüllte, blieb diesem Werk lange die Wirkung, die herzliche Teilnahme, das tiefere Verständnis versagt. Es erschien allein als künstlerisches, ja als

künstliches Spiel, als eine kalte und starre Poesie der Idee, des Typus, des Symbols.

In Wahrheit bringt dieses Werk, den stilisierenden, formgebundenen Klassizismus überwindend, die Wiedergeburt der Goethischen Jugendkunst des persönlich-momentanen Bekenntnisses realen Erlebens. Aber es umglänzt und erhöht sie durch ein eignes Fluidum geheimnisvoller Art: durch eine neue, formlose Form oder kunstvolle Formlosigkeit, durch eine allegorisch-mystische Tiefenwirkung auf dem Urgrund des Menschlichen, durch die wechselnden Lichter eines Gefühls, das immer auch Geist ist, durch eine Klarheit, die dem Blick in unendlichen Weiten verdämmert, durch eine Erneuerung und Steigerung der Geniesprache ins Lässig-Volksmäßig-Prosaische, doch auch in das Feierlich-Kühn-Erhabene.

III.

Die Parabasen Goethes im 'Buch Suleika' über den poetischen Anteil und Einfluß seiner stillen Mitarbeiterin hat im Jahre 1896 mein Weimarischer Festvortrag (Goethe-Jahrbuch Bd. 17, 26*—35*, oben S. 307—318) in einem weiteren Zusammenhang berührt. Hier jetzt möchte ich aussprechen, wiefern gerade diese Aufklärungen belehren über das Verhältnis von äußerer Anregung und subjektiver Gestaltung, momentanem Erlebnis, seelischem Eindruck und poetischem Ausdruck, von objektivem Anstoß durch eine bestimmte Person, Lage, Begebenheit und freier Produktion der Phantasie.

Suleika.
Volk und Knecht und Überwinder,
Sie gestehn, zu jeder Zeit,
Höchstes Glück der Erdenkinder
Sey nur die Persönlichkeit.
Jedes Leben sey zu führen,
Wenn man sich nicht selbst vermißt;
Alles könne man verlieren,
Wenn man bliebe was man ist.

Die Worte eröffnen ein Divangedicht, das zu jener Reihe persönlichster Geständnisse gehört, die zunächst eine allein

Mariannen verständliche Antwort geben auf das Problem, wie sich die reale Persönlichkeit des Dichters, sein wirkliches Ich zu dem poetischen, das in seinem Werke redet, hier also zu Hatem verhalte. Diese Antwort schwebt, wie so vieles im 'Divan', zwischen tiefem Ernst und scherzendem Necken. Mit einem 'Kann wohl sein! so wird gemeinet!' räumt der Dichter in der Rolle Hatems jenen Satz vom unbedingten, rettenden Wert der Persönlichkeit, den Suleika zitiert, als verbreitete Auffassung ein[1]). Er selbst aber findet seine Hatem-Existenz nur in Suleika:

> Wie sie sich an mich verschwendet
> Bin ich mir ein werthes Ich;
> Hätte sie sich weggewendet,
> Augenblicks verlör ich mich.

Das heißt: diese Schöpfung seiner produktiven Phantasie, die west-östliche Persönlichkeit Hatems und die mit ihm verknüpften Liebesgesänge sind ein Geschenk Suleikas, der liebenden Frau also, die ihm bei der ersten Begegnung im Herbst 1814 als Verlobte und eben vermählte Gattin Willemers zu dieser Konzeption den allerersten Anregungskeim gegeben und dann im folgenden Jahre dieser bei der Mai-Ausfahrt in dem Gedicht 'Daß Suleika von Jussuph entzückt war' angekündigten und umschriebenen Konzeption im Spätsommer den lebendigen Inhalt und die persönliche Leibhaftigkeit eingegossen hatte. Was der Dichter in den obenstehenden Versen eigentlich meint, ist ihm sehr ernst: Hatem existiert nur aus und durch Suleika. Ihre Zweiheit ist eine geheimnisvolle Einheit. Das subjektive Element dieser Dichterliebe und ihres poetischen Ausdrucks besteht nur durch das gleichzeitige Dasein der liebenden Gefährtin. Das poetische Liebeserlebnis, das erotische Phantasiebild ist nicht das Erzeugnis selbstherrlicher Inspiration, einer frei schaffenden Künstlerallmacht. Und damit ist die Frage, wieweit pulsiert in Goethes Suleika-Gestalt auch das Blut einer andern

---

[1]) Er selbst spricht sie dann aus in den 'Noten und Abhandlungen', Abschnitt 'Israel in der Wüste', mit Bezug auf Moses: „Der Charakter ruht auf der Persönlichkeit, nicht auf den Talenten. Talente können sich zum Charakter gesellen, er gesellt sich nicht zu ihnen: denn ihm ist alles entbehrlich außer er selbst" (Weim. 7, 181; JA. 5, 266).

Persönlichkeit als der des mit dem 'Augenglas der Liebe' sehenden Dichters, entschieden.

Den Gefühlswert jenes geistreichen Dialogs 'Die Sonne kommt! Ein Prachterscheinen' zu empfinden, war wieder zunächst nur Marianne imstande. Sie allein kannte ganz den eigentlichen Erlebnishintergrund. Suleika gibt ein Rätsel auf: sie erblickt die aufgehende Sonne umklammert von der Mondsichel und fragt nach einer Erklärung, in der Schwebe lassend, ob sie nur eine bildliche Darstellung oder ein seltenes Naturschauspiel vor Augen hat; etwa das nahe Nebeneinander des verblassenden sichelförmigen Monds und der langsam erstrahlenden Morgensonne. Hatem in seiner Antwort aber gibt eine zwiefache Lösung des Rätsels. Zunächst eine ganz äußerliche. Im türkischen Sonnenmondorden sind die unvereinbaren Gestirne, Sonne und Mondsichel, dauernd vereint als Symbol der unaufhörlichen Weltherrschaft des Sultans und als höchste Auszeichnung für seine auserwählten Diener. Dann aber folgt eine Wendung nach innen:

> Auch seys ein Bild von unsrer Wonne!
> Schon seh ich wieder mich und dich,
> Du nennst mich, Liebchen, deine Sonne,
> Komm, süßer Mond, umklammre mich!

Der unvorbereitete Leser bemerkt hier nur eine spielende Huldigung, eine orientalisierende Liebeshyperbel. Aber es war weit mehr.

Vergegenwärtigen wir uns den Erlebniskern. Für die zweite Septemberwoche des Jahres 1815 hat Goethe seinen Aufenthalt auf dem Landsitz Willemers, der Gerbermühle, unterbrochen und, um die Frankfurter Kunstsammlungen ungestört zu genießen, sich im Willemerschen Stadthause einquartiert. Eines Tages kommt heimlich auch Marianne in die Stadt, um auf der Messe einen Sonnenmondorden zu kaufen, mit dem sie Goethen in einem ihrer Maskenscherze zu überraschen gedenkt. Im Gewühl der Messe hört sie unverhofft Goethes Stimme, der mit Herrn Willemer spricht, ohne daß sie beide sehen könnte. Vergeblich blickt sie sich nach dem Freunde lange um, endlich steht sie plötzlich im Gedränge vor ihm. Den Orden hat sie dann einige Tage später in der Gerbermühle dem dorthin zurückgekehrten Goethe überreicht

als angebliches Geschenk eines türkischen Kaufmanns[1]) für den 'großen Dichter'. Diese zufällige flüchtige Wiedersehensfreude mit der vorausgehenden suchenden Umschau und Mariannens Maskerade, die orientalische Bildersprache in Leben umsetzte, hat den Anlaß, den Stoff und die Idee zu wiederholter poetischer Behandlung geliefert. Aus einem nicht ausgeführten Entwurf[2]) sehen wir, daß die Auszeichnung des Dichters durch den Sonnenmondorden sich in einer anders gedachten poetischen Szene dramatisch spiegeln, daß darin auch Suleikas Dienerin auftreten sollte, die wir aus dem stimmungstrunkenen Zwiegespräch 'Vollmondnacht' kennen, und daß, wie die Stichworte „Morgen Stille, Bewegung im Garten. Erste Töne, Gitarre, Gesang, Element des Handelns" verraten, das morgenliche Geburtstagsständchen vom 28. August dabei mitverwertet, aber auch die Person des Kaisers ('Furcht vor dem Kaiser') genannt war, etwa weil die Verleihung des hohen Sultanordens von ihm als Eingriff in seine Rechte betrachtet werden könne. Dieses erste poetische Spiegelbild von Mariannens west-östlicher Abspiegelung orientalischer Symbolik wäre in der heitern Sphäre des Maskenspiels geblieben. Aber Goethe schuf in einem zweiten poetischen Spiegelbild einen gesteigerten poetischen Abdruck: für den Wendepunkt seiner Verbindung, der einen neuen Ton brauchte.

Auf der Gerbermühle war vor Goethes Abreise ein Zusammentreffen in Heidelberg verabredet worden. Dieses Wiedersehen ungeduldig erwartend[3]), ergreift Goethe, einen Tag vor Mariannens Ankunft, das Motiv des Sonnenmondordens mit seinen zufälligen Begleitumständen. Aus jener freudig überraschenden Begegnung, deren Zweck der Erwerb des Sonnenmondordens war zur Auszeichnung des Dichters, aus jener Umschau nach dem als nah bemerkten, aber noch ungesehenen Freunde und aus Mariannens Maskenspaß wächst

---

[1]) Marianne travestierte damit den Leopoldsorden, dessen Kommandeurkreuz der Kaiser von Österreich kurz vorher (28. Juni 1815) Goethen verliehen hatte (Hecker, S. 298 zu Nr. 19).

[2]) Werke 6, 471 (Paralipomena Nr. 6); Gräfs Gesamtausgabe des 'Divans' (Insel-Verlag) S. 128.

[3]) In meinem Divan-Kommentar (JA. 5, 386 Zeile 13) muß es übrigens das 'erwartete Wiedersehen in Heidelberg' heißen (statt 'unerwartete').

in der neuen Situation ein poetisch sublimiertes Wiederfinden. Der Sonnenmondorden, dessen Symbolik eben die erfinderische Marianne in persönliche Beziehung zu ihm gebracht hatte, wird nun zum Sinnbild leidenschaftlicherer Regung. Und Goethe setzt dieses Sinnbild dramatisch in Szene, in einem Dialog, einer Rätselfrage mit Antwort. Er gibt damit nur eine Erwiderung und poetische Überbietung des Einfalls der schalkhaften Freundin. Er entreißt ihrer schelmisch-innigen Huldigung ein mächtigeres Gleichnis: Sonne und Mond werden der Ausdruck eines Herzensbundes, der die Grenzen der Freundschaft überschreitet. Und so vorbereitet lese man das Gedicht als Ganzes.

Diese Steigerung ins Leidenschaftliche könnte Goethe ja aus dem künstlerischen Bedürfnis nach orientalisch stärkeren Akzenten selbst eingeführt haben. Aber er hatte damals schon jenes erste Suleika-Bekenntnis von Marianne empfangen ('Hochbeglückt in deiner Liebe'), das am Tag nach seiner Rückkehr von Frankfurt in die Gerbermühle, am 16. September 1815 gedichtet war. Darin standen bereits die verlangenden, erregenden Verse mit dem Stempel der Wahrheit:

> Meine Ruh, mein reiches Leben
> Geb' ich freudig, nimm es hin.

Überdies, das Gleichnis von Sonne und Mond bezeichnet in dem Gedicht eine persönliche Gemeinschaft, in der man nur die unzweifelhaft wirkliche, gemeinsame künstlerische Produktion erkennen kann: Mariannens Poesie der Mondabglanz der Goethischen Dichtersonne wie ihre Maskenscherze ein Abbild seiner west-östlichen Kunstrichtung. Das Prachterscheinen der aufgehenden Sonne aber als Ausdruck für die Wiedervereinigung Mariannens mit ihrem Dichterfreunde, überschwänglich anmutend, ist doch gerade auch völlig eine Wiedergabe der demütigen Auffassung und Sprechweise Mariannens, die ihr Verhältnis zu Goethes Genie als den Aufblick zu einem 'mächtigen höheren Wesen' empfand (s. unten S. 439).

Wirkt nun etwa dieses Gedicht am reinsten, wenn man nichts von allen jenen Anlässen und Erlebnissen persönlicher Art weiß? Nein. Ohne Kenntnis dieser zugrunde liegenden persönlichen Beziehungen erscheint es frostig, gezwungen, unklar. Mangelt ihm deshalb etwa der Charakter eines Kunstwerks?

Wer diese zweite Frage bejaht, dem halte ich Goethes Zeugnis entgegen: 'Gedichte sind gemalte Fensterscheiben' (in der ersten seiner 'Sechzehn Parabeln', Werke 3, 171; JA. 2, 140). Nur wer in den persönlichen, durch Situation, Moment, lebendige Gegenwart erfüllten Innenraum einer lyrischen Konzeption eintritt, dem leuchtet das sie gestaltende Gedicht auf in bunten Farben, die das hindurchscheinende Sonnenlicht hervorruft. Und Goethe selber ist es, der diesen Weg für die künstlerische Betrachtung fordert, der ihm den erhöhten künstlerischen Genuß verheißt:

> Kommt aber nur einmal herein,
> Begrüßt die heilige Kapelle!
> Da ists auf einmal farbig helle:
> Geschicht' und Zierrat glänzt in Schnelle ...
> Erbaut euch und ergetzt die Augen.

Und weiter muß man bei diesem Divangedicht fragen: Fällt etwa hier Erlebnis und Produktion zusammen? Ist nicht vielmehr diese Produktion bedingt durch höchst zusammengesetzte, abgestufte Erlebnisse, in denen sich reale Vorgänge, äußere Anstöße mit wiederholten poetischen Spiegelungen eines fremden Geistes mischen?

Immerhin schreibt Goethe in diesem Gedicht Mariannen bei der gemeinsamen Arbeit am 'Divan' nur eine rezeptive Rolle zu. Anderwärts mißt er aber ihrem Anteil und Einfluß eine aktive, gebende Bedeutung bei.

Mariannen galten die mystischen Worte über das zweiteilige Blatt des Gingo-biloba-Baumes, deren 'geheimen Sinn' nur sie als wahrhaft 'Wissende' zu 'kosten' fähig war:

> Fühlst du nicht an meinen Liedern,
> Daß ich eins und doppelt bin?

Diese Verse hatte sie von Goethe als Sonderblatt unmittelbar nach ihrer Abreise von Heidelberg empfangen. Eins und doppelt! Das war die Formel für seine west-östliche Liebespoesie. Und diese Formel sagt wiederum jedem, der hören kann, deutlich genug, daß Goethe diese seine Schöpfung durchaus nicht als einheitliche Emanation seiner produktiven Kraft, als bloßen subjektiven Erguß betrachtete, daß er vielmehr auch dem Gegenstand seiner Liebe und seines Liedes einen wirkenden Anteil daran zuschrieb.

Marianne nur, die in der Gerbermühle bei Goethes Anwesenheit mehrmals ältere Lieder und Balladen von ihm in den Kompositionen verschiedener Meister gesungen hatte, und die wenigen Zeugen dieser Abende, Sulpiz Boisserée vor allem, konnten das Zwiegespräch 'Kaum daß ich dich wieder habe' richtig würdigen, worin Suleika, bisher nur Sängerin von Liedern Hatems, nun, weil sie neugeborne, gestern gedichtete Lieder gesungen, den Verdacht, daß sie eines andern neuen Liebhabers Weisen wiederhole, abwehren muß und ihre neuen Lieder mit dem Geständnis schützt, während der Trennungszeit die Lehren des geliebten Dichters besser beherzigt zu haben:

Wohl daß sie dir nicht fremde scheinen;
Sie sind Suleika's, sind die deinen!

Diese neuen Lieder des höheren Tons, die Goethe-Hatem überraschten, waren Mariannens Lieder an den Ostwind und an den Westwind, die ihre Heidelberger Reise einrahmen als erwartungsfroher Vorklang und als schmerzlicher, auf Wiedersehen hoffender Nachklang.

Noch deutlicher macht Goethe Mariannen sein Urteil über ihre poetische Meisterschaft, wenn er in dem neckischen Dialog zwischen Hatem und dem auf Suleika eifersüchtigen Mädchen ('Wie des Goldschmieds Bazarlädchen') von der Partnerin rühmt:

Selbstgefühltes Lied entquillet,
Selbstgedichtetes dem Mund.

Marianne nur konnte auch das Rätselgedicht voll verstehn, das den Titel 'Abglanz' führt. Nur sie fühlte die tiefe Beziehung, wenn hier wieder des Kaisers Orden mit Doppelschein auftaucht. Nur sie wußte, daß es mehr als ein Bild war, wenn als der Spiegel, der beim Hineinsehen auch das Gesicht der Geliebten zeigt, die Divanlieder erscheinen, wenn der Dichter, der an ihnen schafft, sich Witwer nennt, weil er in der Trennung von Suleika die Genossin seiner dichterischen Gemeinschaft entbehrt. Und wenn sie in dem schönen Suleikagedicht „Wie mit innigstem Behagen, Lied, empfind' ich deinen Sinn!" dem Rätsel eine andere Lösung gab:

Ja, mein Herz, es ist der Spiegel,
Freund! worinn du dich erblickt,

so sprach sie, dem traditionellen, minniglichen west-östlichen Bilde vom Herzenstausch eine neue Wendung findend, auch ihrerseits die volle Wahrheit aus über die Wechselseitigkeit des Empfangens und Gewährens, die ihr Verhältnis zur Produktion Goethes bestimmte.

Marianne allein begriff die ganze tragische Realität des grandiosen Resignationsgedichts 'Hochbild', einer der erhabensten und erschütterndsten Eingebungen Goethischer Herzenslyrik. Sie allein begriff es in seinem Kern, dieses wundervolle Gleichnis vom Tränenguß der sehnsüchtigen Iris, des Regenbogens, der 'Wolkentochter', die unverwandt hinaufschaut zur unerreichbaren Sonne Helios:

> Die Perlen wollen sich gestalten:
> Denn jede nahm sein Bildniß auf.

Es ist, als umschriebe Goethe hier Mariannens rührende Briefe, in denen hinter dem rettenden Schilde ihrer Neckerei, ihrer mütterlich liebevollen Fürsorge für seine Person und sein Haus, ihrer künstlich bewahrten freundschaftlichen Ruhe doch immer wieder leise die Tränen unstillbarer Sehnsucht hervorzuquellen scheinen nach dem fernen, Jahr für Jahr vergeblich erhofften, Sommer für Sommer umsonst erwarteten, unerreichbaren großen Geliebten, dessen Bildnis wirklich in jeder Fiber ihres Herzens, in jedem Tropfen ihrer Tränen lebte. Glaubt man denn im Ernst, eine solche Schöpfung wie dieser herzzerreißende Wehgesang des einsamen Genies, das auf seinem Wagenthron unausweichlich der vorgezeichneten Bahn folgt, wäre bloße Schöpfung subjektiver poetischer Produktion und wäre möglich, ohne daß diesem um Liebe und Trennung klagenden Helios eine wirkliche Iris-Persönlichkeit leibhaft gegenüberstand, die auch ihm, seinem Geist und seinem Leben aus ihrem Wesen, ihrer Seele und ihren Kräften etwas geben konnte und gegeben hatte, um dessen Verlust zu klagen lohnte? Und in diesem 'Hochbild', das so ganz und gar ein allerpersönlichstes, singuläres, momentanes Erlebnis des Dichters poetisch gestaltet, haben wir nun auch die Lösung des Problems, um das ich kämpfe: dieses Erlebnis ist zugleich das notwendige, typische Schicksal, die immer wiederkehrende überpersönliche Tragödie aller Artgenossen Goethes.

Niemals hätte er dieses Allgemeine, Ewige, Menschheitliche zu einem solch ergreifenden Kunstwerke formen können, hätte er

es nicht geschöpft aus dem Moment, der Gelegenheit, dem Eindruck, aus jener Lage, die nicht sein Werk war, sondern an der eine zweite Persönlichkeit, die liebende Marianne, mitschaffenden Anteil hatte. Und anderseits: kein Leser kann die poetisch-menschliche Gewalt, die künstlerische Formherrlichkeit dieser mythologischen Allegorie, also einer nach verbreitetem Meinen verstaubten, toten Schulform, empfinden, der nicht bis zum momentanen Ursprung, zu der persönlichen Gelegenheits- und Erlebniswurzel ihrer Konzeption vordringt. Das aber kann er allein an der Hand der im rechten Sinne betriebenen Goethe-Philologie. Sie allein vermag es, ihn in den Tempel dieses Gedichts einzuführen und an die Stelle zu bringen, von der aus 'Geschicht' und Zierat' seiner unvergleichlichen Kunst 'farbig helle' erglänzen und ihr persönlich-ewiges, ihr individuell-typisches Geheimnis enthüllen.

Von den Liebes- und Schaffenswochen des August und September 1815, von ihrem produktiven Nachklang der folgenden Monate entwarf Goethe zwei Jahre später, am 12. Dezember 1817, in dem Gedicht 'Die schön geschriebenen' ein Erinnerungsbild, das völlig treffend den objektiven Beitrag Mariannens zum 'Divan' bestimmte, der sich nicht in ihren Versen erschöpft:

> Wenn du, Suleika, . . .
> Deine Leidenschaft mir zuwirfst
> Als wärs ein Ball,
> Daß ich ihn fange,
> Dir zurückwerfe
> Mein gewidmetes Ich.

Auch die Wahrheit dieses Gleichnisses konnte zunächst nur der erste Leser und Deuter des 'Divans' im ganzen Umfang ermessen: Marianne. Sie hatte diese Wahrheit ja mit erlebt. Alle andern Leser, bis auf die mehr oder weniger eingeweihten oder ahnenden Freunde der Gerbermühle, mußten und müssen diese Wahrheit glauben. Je stärker, unmittelbarer dieser Glaube ist, desto stärker unmittelbarer ist die künstlerische Wirkung des Gedichts. Und wenn nun die Wissenschaft von Goethe mit den Mitteln biographisch-psychologischer, historisch-genetischer Betrachtung diesen Glauben erweckt, beseelt, festigt dadurch, daß sie den unvorbereiteten Leser an die Stelle leitet, wo Marianne stand, und ihn mit ihren Augen dieses Gedicht

ansehen lehrt, d. h. das zugrunde liegende Erlebnis ihn mit- und nacherleben läßt, verdient das nicht anerkannt zu werden als der sichere Weg auch zum rein künstlerischen Verständnis?

Jedesfalls entspricht es dem Willen Goethes. Er selbst hat seinen 'Divan' 'als Manuskript für Freunde' veröffentlichen wollen und im Hinblick auf ihn das allgemein gültige Wort gesprochen, das aller Simmelschen Literatur-Gnostik, allem unfruchtbaren Jagen nach der 'zeitlosen Idee' dichterischer Werke sich kräftig widersetzt: „Man bedenke; daß doch am Ende jedes Buch nur für Theilnehmer, für Freunde, für Liebhaber des Verfassers geschrieben sey. Meinen Divan besonders möcht' ich also bezeichnen" (Noten und Abhandlungen: 'Künftiger Divan', Weim. 7, 132; JA. 5, 232; Gräf S. 204).

IV.

All jene eingestreuten Andeutungen, Hinweise, Enthüllungen über Mariannens unmittelbare und mittelbare Autorschaft am 'Divan' haben aber dem Dankbarkeits- und Wahrheitsdrang Goethes immer noch nicht genügt. Das letzte, das allerletzte Gedicht, das er für sein Werk schuf, war nun doch wieder ein Epilog und nichts als ein Epilog, eine allerintimste Botschaft an die Freundin: ein zusammenfassender Rückblick auf ihr Verhältnis zu dem Teil seines Buches, der ihren Namen, den Namen Suleika trägt. Auch jener Prolog vom Weihnachtsabend 1814, dessen Eingangsverse ich an die Spitze meiner Jubiläumsbetrachtung stellte, und den als erste Probe des 'Divans' Goethe der Öffentlichkeit (im Morgenblatt, Februar 1816) mitgeteilt hatte, war eigentlich ein Epilog, ein Rückblick auf die poetische Ernte der ersten rheinischen Sommer-Reise wie ihrer produktiven Nachwirkung in stillen Weimarischen und Jenaischen Wintertagen.

Dieser letzte Epilog aber des fertigen 'Divans' von 1818 entstand erst während des Drucks, ja als der Druck bereits seinem Abschluß nahe war. Damals kam das soeben erschienene Werk des Hafis-Übersetzers Joseph von Hammer: 'Geschichte der schönen Redekünste Persiens mit einer Blüthenlese aus zweyhundert persischen Dichtern', Wien 1818, in Goethes Hände. Er las es im Mai, wie in seinem Tagebuch mehrere Eintragungen bezeugen. Und am 3. Mai vermerkte er: „Von

Hammers Redekünste Persiens ... Von Hammer Persische Literatur Behramgur und Dilaram." Das bezieht sich auf den Eingang von Hammers Darstellung des ersten Zeitraums persischer Literatur, den er betitelt: 'Die persische Poesie in ursprünglicher Reinheit. Episches Zeitalter oder das Zeitalter Firdusis'. Dort heißt es (S. 35): „Als die ältesten Denkmahle persischer Poesie führen die Geschichtschreiber derselben einzelne Verse Behramgurs, des großen Fürsten der Sassaniden, an, welcher der Erste [als Erster] in gebundener Rede gesprochen haben soll. Die Veranlassung hierzu soll Dilaram, seine geliebte Sclavinn, gewesen seyn, welche aus gleichgestimmter liebender Gesinnung die Rede ihres Kaisers und Geliebten mit gleichgemessenen und am Ende gleichtönenden Worten wiederholt habe. So seyen die ersten Verse entstanden."

Vom Sassanidenkönig Bachrâm v. Gûr (420—438) erzählt Firdusi vielerlei heroische und lustige Abenteuer im dritten Teil seines Schâhnâme. In Friedrich Schlegels 'Europa' (2, 42—62) hatte 1805 Gottfried Hagemann mehrere Episoden daraus wiedergegeben. Goethe hat im Dezember 1814 und im Januar 1815 sich ernsthaft mit der genialen Dichterpersönlichkeit Firdusis beschäftigt, sich in sein Königsbuch vertieft und daraus bei Hofe mit Begeisterung Übersetzungen vorgelesen, die er selbst umstilisierte[1]). Jene Episoden des Schâhnâme, die Hagemann verdeutschte, führen den König Bachrâm Gûr vor als großmütig gerechten Herrscher, der, wie später Hârûn ar-Raschîd, unerkannt sein Reich durchzieht, den Wandel seiner Untertanen prüft, die armen Ehrlichen, freundlich Hilfsbereiten fürstlich belohnt, die argen Geizhälse und mißgünstigen Bedrücker mit Härte straft, der als Jäger und Krieger übermenschliche Tapferkeit und Kraft bewährt. Schwerlich haben diese formell sehr unvollkommenen Übertragungen auf Goethe bei ihrem Erscheinen einen anziehenden Eindruck gemacht. Immerhin darf man nicht zweifeln, daß er sie gelesen und später, in seiner Divanzeit, auch bei seinen Firdusi-Studien für sich und den Weimarischen Hof benutzt hat. An die Stelle eines bloßen Namens aus der iranischen Nationalgeschichte setzte sie ihm eine bestimmt umrissene Persönlichkeit, mit allerdings märchen-

[1]) Vgl. meine Nachweise in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften 1904, S. 889 ff. 1079 f., und in den Schriften der Goethe-Gesellschaft 26, 21—23.

haften, aber typisch menschlichen Charakterzügen. Dieser Herrscher, der sich als Jüngling die Krone, sein rechtmäßiges Erbe, von einem Gegenkönig erstreitet, indem er sie vom Throne holt, den zwei riesige Löwen bewachen, und diese Löwen mit einer Keule erschlägt, der als der beste Bogenschütze[1]) gilt und mit einem einzigen Pfeil einen Löwen und einen Wildesel durchbohrt hat (wonach er den Beinamen Gûr, d. h. Wildesel, führen soll), der in Festen und Spielen sich nicht genug tun kann, der Freund und Wohltäter der Witwen, Waisen und Armen, der glänzende Sieger als Heerführer wie als Werber um Frauenliebe, verkörperte für Goethe die Herrlichkeit des letzten nationalen persischen Königsgeschlechts. Er ward für ihn ein großer und anschaubar wirkender Träger des erhabenen Namens der Sassaniden, daher dem neuen Divan-Stil tauglich, einen ganzen Vers mit lebendigem Gefühlswert zu füllen und im Reimwort als Gipfel zu erstrahlen. Aber die anmutige Sage von seiner Liebe zu Dilaram und der gemeinsamen Erfindung des Reims lernte Goethe sicher erst aus Hammers Buch kennen. Außer der Notiz im Tagebuch beweist es ein Paralipomenablatt (Weim. 6, 483 Nr. 34). Es enthält die nachstehende Eintragung: 'Erwiedert das Wort, als Maas und Reim p. 35.' Wir sehen, die Worte Hammers, auf die unzweifelhaft die Seitenzahl 35 (s. oben S. 425) hinweist, sind hier bereits umgesetzt in metrische Form. Es ist der Urkeim des poetischen Motivs, das Goethe gereizt hat, so sehr, daß er es im dritten (Helena-)Akt von 'Faust' II dramatisch zu einer eigenen großen Szene gestaltete: die Erfindung des Reims aus dem seelenvollen Zusammenklang des Gesprächs zweier Liebender (vgl. oben S. 318).

Am 3. Mai 1818, als Goethe in Hammers Persischer Literaturgeschichte die Sage von der Erfindung der persischen Poesie und Reimkunst durch Behramgur und Dilaram las, waren die ersten vier Druckbogen des 'Divans' fertig. Einen Tag später ging vom fünften Bogen die letzte Revision in die Druckerei. Das Gedicht, welches das aus Hammers Werk entnommene Motiv benutzte, steht auf dem 10. Bogen: es ist das Abschiedswort des Dichters an seine Lieder. Die Bogen

[1]) Über Goethes merkwürdiges, praktisch geübtes Interesse an orientalischer Bogenkunst vgl. meine Darlegung (JA. 5, XIIf., oben S. 339f.) und Walter Vulpius, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 5, 12.

8—12, die das 'Buch Suleika' umfassen, sind wahrscheinlich damals auch schon gesetzt gewesen und haben Goethe in erster Korrektur vorgelegen[1]). Er sah also das 'Buch Suleika' wirklich als Buch vor sich. Da übermannte ihn noch einmal die abgewehrte, besiegte alte Liebesempfindung. Er sah sich wieder auf der Terrasse am Main, auf dem Altan des Heidelberger Schlosses neben der Freundin und Geliebten, die seine Lieder so rührend sang, seinen neuen west-östlichen Weisen so mitfühlend gleiche poetische Klänge gesellte und als anfeuernde Partnerin sein Dichten beflügelte.

Diese versunkene Liebeswelt der rheinischen August- und Septembertage von 1815 lebte nach dem schmerzlichen Heidelberger Abschied auf Nimmerwiedersehn auch in ihm nicht mehr als Wirklichkeit. Die Musik seiner poetischen Leidenschaft tönte jetzt in ihm, die den künstlerischen Gebilden seiner Divanverse entströmte. Auch von dieser Musik galt es nun Abschied zu nehmen. Zwei Menschen, die sich allein gehörten, insofern sie sich eine Welt von Poesie erschaffen hatten und bedeuteten, einte bisher immer noch jene heimliche Melodie, die in den ihnen bekannten Gedichten von Suleika und Hatem wie in vertraulichen, nur ihnen verständlichen Briefen mit einer aus Hafisversen zusammengestellten oder eigenen Chiffernsprache fortklang und neue Lieder[2]) weckte: die mußte nun eingesargt werden in das gedruckte öffentliche Wort. Das 'Buch Suleika' hörte auf, mit lebendiger Doppelstimme zu sprechen, seine persönlichen Erlebnislaute verstummen, erstarren; es wird ein Buch zum Lesen, ein Buch, das alle lesen.

Goethes Epilog für Marianne gestaltet diese Stimmung, indem er, allein ihr vernehmbar, die Töne erklingen läßt, die ihr Briefwechsel seit jener Trennung in Heidelberg ange-

---

[1]) Aus der späten Einschaltung während des Drucks erklärt sich wohl auch, daß Goethe die Namensform Dilara statt der richtigen Dilaram, die er bei Hammer gefunden und in der Ausgabe letzter Hand dann auch einsetzte, übersah. Ich berücksichtige sie im folgenden nicht und schreibe immer Dilaram.

[2]) Wie Mariannens Chiffernbriefe aus Hafisversen für neue Divanlieder Goethen Motive und Bilder lieferten, habe ich in der Weimarischen Ausgabe (Bd. 6) und in der Jubiläumsausgabe (Bd. 5) mehrfach nachgewiesen: z. B. für 'Vollmondnacht'; 'Und warum sendet / Der Reiterhauptmann' (Weim. 6, 429; JA. 5, 400. 426). Vier Chiffernbriefe Mariannens löste ich auf Weim. 6, 489/93.

schlagen hatte. Es sind bestimmte Stichworte, die darin bedeutungsvoll sich wiederholen. Den Herzen der zwei Briefleser allein weckten sie vollen Widerklang, weil sie nur ein Nachhall früherer Liebesgespräche waren.

Der Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne ist äußerlich kühl, gemessen, manchmal nüchtern, kaum je sich über die Temperatur herzlicher Freundschaft erhebend, dabei durchzogen von wirtschaftlichen Besorgungen alltäglichster Art für Küche und Keller oder die häusliche Behaglichkeit. Aber es geht in ihm, über die meist langen Pausen hinweg, beständig eine verborgene warme Unterströmung stärkeren, innigen Gefühls, die in Andeutungen die Oberfläche kräuselt, ausnahmsweise auch sichtbar hervortritt und leidenschaftlich aufwallt. Kein Liebes-Briefwechsel also, der jugendliche Herzen befriedigen kann. Er muß sie kalt lassen, langweilen. Diesen Liebes-Briefwechsel zweier 'Wissender' werden nur reife Menschen, die gleich ihnen das geheime 'Lesebuch', das 'wunderlichste Buch der Bücher', das Buch der Liebe, aufmerksam gelesen haben und aus dem Grunde kennen, verstehend mit- und nachempfinden, nur sie darin die leisen Merkzeichen und Winke, die halben Bekenntnisse und Erinnerungen gewahren, richtig deuten und werten. Und auch sie können das nur, wenn sie mit Genauigkeit die Gedanken, Bilder und Wendungen der Divanverse wie des Hammerschen 'Hafis', worauf hier fortgesetzt Bezug genommen wird, sich gegenwärtig halten.

Eines jener wiederkehrenden Leitmotive des Briefwechsels ist die Entbehrung, die Ferne der Liebenden. Als im Sommer 1816 Goethes dritte Rheinreise und das sehnlichst erwartete Wiedersehn ein Wagenunfall, der ihn schon vor Erfurt zur Umkehr nötigte, vereitelte hatte, schrieb er (6. Oktober 1816) an Marianne:

„Entbehrung ist ein leidiges Wesen, an sich selbst nichts und das Wenige aufzehrend was der Tag noch allenfalls enthalten könnte ... Wenn ich also auf der Mühle nicht erscheine und weder den Mühlherrn noch die Müllerin noch Knappen und Sippschaft begrüße; so deutet das auf nichts weiter als daß ich immer da bin und aus der Ferne die traurige Entbehrung nicht auch noch mit Worten besiegeln mag ... dabey bleibt aber immer Wahrheit, daß Entbehrung eine schlechte Sache sey, besonders auch weil sie das Wort in die Ferne kürzt" [zu kurzen, fragmentarischen Briefen zwingt].

Darauf erwiderte Marianne unmittelbar, die Stichworte 'Entbehrung' und 'Wort' aufgreifend und wie einen Ball zurückwerfend (12. Oktober 1816, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 2, 173. 189f.):

„Haben Sie vielen Dank, daß Sie unsrer gedacht und mit einem freundlichen Worte unsre Herzen erfrischten, die schon seit einiger Zeit in jeder Art von Entbehrung geübt sind; am schwersten war es wohl, sich an ihre Folgen zu gewöhnen, in sofern sie nach Ihrer eigenen Bemerkung das Wort in die Ferne kürzt."

Der für Marianne bestimmte Epilog zum 'Buch Suleika' schließt mit diesem Leitmotiv der trennenden Ferne und des unzulänglichen Worts. Aber er gibt ihm eine neue, versöhnende Wendung. Die typische Tragik, die jeder echte Dichter immer empfindet, wenn er seine poetische Schöpfung von sich losreißen und in die Welt entlassen muß, erwächst hier aus einer sie steigernden besonderen, allerpersönlichsten Tragik: diese Schöpfung war der gegenwärtige Ausdruck einer Zweiheit gleichgestimmter Seelen, die eins geworden waren, und diese Zweiheit ist nun räumlich auseinander gerissen, entbehrt des lebendigen Bandes. Die Versöhnung findet der Epilog in der Erkenntnis: unsere Lieder freilich klingen nicht mehr, sie wirken nicht mehr aus der Nähe, im Austausch, im Beisammensein, die Ferne, die Hafis oft beklagt, die auch wir in Abschiedsgesprächen und Briefen der Trennung beklagt haben, hat dem ein Ende gemacht, sie hat wohl auch das briefliche Wort bisher gekürzt, aber nun erreicht das gedruckte Wort dieses so reich anschwellenden Buches dich, seine Weckerin, auch aus der Ferne mit der Fülle unserer Lieder. Ton und Schall freilich sind unwiderbringlich dahin. Aber es bleibt ein dauerhafterer Abglanz. Wie wir den Himmelsmantel über uns sehen mit zahllosen gesäten Sternen, so leuchtet die verschwundene Welt einstiger Liebesgegenwart aus dem gedruckten Buch zu uns herüber als strahlendes Universum einer durch Poesie verklärten Liebe. Und so vorbereitet verstehen wir endlich den ganzen Sinn dieses allerletzten Gedichts des poetischen 'Divans' von 1818, hören auch wir den geheimen Gefühlswert jener Schlußworte, der nur Goethen und Mariannen lebendig war, treten in das Innerste dieses Liebesgedichts, dieses Liebes-Epilogs für die Geliebte, sehen seine bunten Fenster farbig aufleuchten und erblicken sein Tiefst-Poetisches: seine duale Urform.

Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden,
Er sprach entzückt aus reiner Seele Drang;
Dilaram schnell, die Freundinn seiner Stunden,
Erwiederte mit gleichem Wort und Klang.

Und so, Geliebte! warst du mir beschieden
Des Reims zu finden holden Lustgebrauch,
Daß auch Behramgur ich, den Sassaniden,
Nicht mehr beneiden darf: mir ward es auch.

Hast mir dieß Buch geweckt, du hasts gegeben:
Denn was ich froh, aus vollem Herzen, sprach,
Das klang zurück aus deinem holden Leben,
Wie Blick dem Blick, so Reim dem Reime nach.

Nun tön' es fort zu dir, auch aus der Ferne
Das Wort erreicht, und schwände Ton und Schall.
Ist's nicht der Mantel noch gesäter Sterne?
Ist's nicht der Liebe hochverklärtes All?

'Hast mir dies Buch geweckt, du hast's gegeben' — nachdrücklicher konnte Goethe nicht den schöpferischen Anteil Mariannens an seiner Produktion bezeugen. 'Nun tön' es fort zu dir' — stärker konnte Goethe nicht bemerkbar machen, daß dieser Epilog auch ein Prolog sei allein für die geliebte Freundin, bestimmter nicht das Suleika-Buch ihr zueignen als immer noch ihr gehörig und als Denkmal einer immer noch bestehenden persönlichen Gemeinschaft[1]), einer Gingo-biloba-Einheit. 'Auch aus der Ferne/ Das Wort erreicht' — inniger, tröstlicher, versöhnender konnte er nicht jene früheren Abschiedsklagen

[1]) Noch bei der zweiten Übersendung von Aushängebogen des 'Divans' schrieb Goethe an Marianne (26. März 1819), als ihn Willemer in Weimar überraschend besuchte, aber ohne Begleitung Mariannens: „Den schönsten Augenblick der Täuschung erlebt ich. Der verehrte Freund tritt ins Zimmer, die geliebte Freundinn hofft ich im Hinterhalt. Da fühlt ich recht, daß ich ihr noch immer angehöre. Sagen Sie mir bald ein Wort. Hierbey wieder Fragmente [Aushängebogen des 'Divans']. Das Ganze folgt bald als Zeugniß fortwährender Unterhaltung mit der Entfernten." Und bald nachher als Begleitverse einer zurückgehenden leeren Schachtel, in der ihm Marianne Mirabellen geschickt, und in die Goethe nun sein Medaillonbild von Schadow gelegt hatte: „Das Gehäuß . . . / Bringet keine süßen Früchte, / Bringt vielmehr ein ernst Gesichte, / Das im Weiten und im Fernen / Nimmer will Entbehrung lernen."

über das Weh der Entbehrung, über die das Wort kürzende Macht der Ferne beschwichtigen.

In diesem Zusammenhang ist es wohl kein philologisches Mückenseihen, wenn ich feststelle: Marianne hat diesen Epilog bereits im November 1818, vor der Ausgabe des vollständigen 'Divans', bei dem Druckabschluß des poetischen Teils, im Aushängebogen empfangen. Damals (am 4. November) sandte ihr Goethe zwar nur zwei Bogen als 'Fragment' des Ganzen. Aber Mariannens Antwort — ihr erster erhaltener Brief an Goethe — macht es sicher: es war derjenige Bogen dabei, der den Epilog enthielt. Nachdem sie ihre jugendliche Heiterkeit in den Suleika-Tagen des Jahres 1815 den neuen Blüten verglichen, die ein schöner Herbst hervorlockt, und bedeutungsvoll genug ihr 'letztes Glück' genannt hat, schreibt sie Ende Dezember 1818 über die Divanblätter (Creizenach S. 114, Hecker S. 46f.; zum Datum s. H. G. Gräf: Goethe über seine Dichtungen 8, 210, 29. 36):

„Veredelt durch Ihren Geist, tritt jedes noch so kleine Ereigniß, jedes unwillkürlich ausgesprochene Wort in ein höheres Leben; ich staune über das Bekannte und freue mich doch innig, daß es mir angehörte, ja daß ich es in einem gewissen Sinne mir zueignen darf. Als ich diesen Sommer Heidelberg wieder sah, habe ich alle Orte besucht, die mir werth sind und ihre Wirkung auf mich war unbeschreiblich wohlthuerd ...; nur jene Lettern fein gezogen an des lust'gen Brunnens Rand hatte die Hand der Zeit verwischt; für ihre Unsterblichkeit ist gesorgt, möge der Wunsch, den sie aussprachen, mein kurzes Leben ausfüllen!"

Es ist klar, das Divangedicht, auf das Marianne hier anspielt, dessen Anfangsvers sie zitiert und dessen wünschender Schlußstrophe sie selbst Erfüllung wünscht, muß auf den Blättern gestanden haben, die ihr damals von Goethe zugingen. Nun findet es sich aber innerhalb des 10. Bogens, und dieser Bogen enthält auch den Epilog von Behramgur und Dilaram[1]).

[1]) Ob der andere Bogen der Novembersendung der 9. war (enthaltend 'Kenne wohl der Männer Blicke' bis 'Volk und Knecht und Überwinder') oder der 11. ('Was bedeutet die Bewegung' bis 'Abglanz') will ich hier nicht untersuchen. Ich glaube, es war der erstere, in dem die auf persönliche Äußerungen und Erlebnisse Mariannens zurückgehenden Gedichte 'Sag, du hast wohl viel gedichtet?' und 'Die Sonne kommt! Ein Prachterscheinen!' enthalten sind. Die beiden berühmten Lieder 'Was bedeutet die

Marianne bezeugt hier, in der ihr eigenen Bescheidenheit und Demut, daß Goethe kleine Ereignisse ihres liebenden Beisammenseins, unwillkürliche Äußerungen von ihr, veredelt in ein höheres Leben erhoben, benutzt hat. Ihre Worte: „ich freue mich innig, daß es [das Bekannte] mir angehörte, ja daß ich es in einem gewissen Sinne mir zueignen darf", sind ihre bescheidne Erwiderung auf die Zueignung des ganzen Suleika-Buchs an sie, die der Schluß des Epilogs ausspricht. Gerade diese Worte hat Goethe bedeutsam wiederholt, als er sich zu Marianne über ihr Westwind-Lied im Jahr 1824 (9. Mai), angeregt durch Eckermanns Analyse dieses Gedichts in einem eigenhändigen Briefe aussprach:

„Als ich des guten Eckermanns Büchlein [Beiträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Goethe, Stuttgart 1824] aufschlug, fiel mir S. 279 zuerst in die Augen; wie oft hab ich nicht das Lied singen hören, wie oft dessen Lob vernommen und in der Stille mir lächelnd angeeignet, was denn auch wohl im schönsten Sinn mein eigen genannt werden durfte."

Und dieser selbe Mariannen-Brief, auf den Goethe hier in wörtlichem Anklang Bezug nimmt, um ihre Autorschaft und Anregung und die poetische Arbeitsgemeinschaft zu bezeichnen, hat, wie ich bisher nicht erkannte, und wie auch von keiner andern Seite bemerkt worden ist, Goethe auch den Keim geliefert zu einem wunderschönen Gedicht[1]) des Nachlasses, das dadurch auf Ende Dezember 1818 oder Januar 1819 datiert wird: 'Nicht mehr auf Seidenblatt.' Mariannens Brief gab das Situationsbild und das poetische Motiv: die einsame Wiederkehr der liebenden Suleika an die Heidelberger Liebesstätte, die vergebliche Umschau nach den von Hatem einst im Sande gezogenen Chiffern, die Sehnsucht nach dem fernen Freunde. Goethes Gedicht war dazu das Echo.

Bewegung?' und 'Ach um deine feuchten Schwingen' hat danach Marianne damals noch nicht als Teile des 'Divans' gesehen.

[1]) Es gehört durch seine freien reimlosen Rhythmen, seinen Stil und seinen Ton zu jener Gruppe der Divangedichte, in der die poetische Wiedergeburt, das Wiederaufleben des Geniestils so sichtbar hervortritt. Merkwürdig namentlich das Ossianische Motiv: „Und der Wandrer wird kommen, / Der Liebende" usw. Man glaubt Werther zu hören: „Morgen wird der Wandrer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit . . . und wird mich nicht finden."

Mich dünkt, im Epilog zum 'Buch Suleika' hat Goethe auf seine Weise für das Problem, in welchem Verhältnis das persönliche Erleben und die Produktion innerhalb seiner Kunst stehen, die Lösung gegeben. Sie schließt für den 'Divan' jene Antwort aus, die das Erlebnis sozusagen nur als Werk der produktiven Phantasie des Dichters ansehen und diesen zu einem spontan schaffenden, isolierten Thaumaturgen machen will. Und ich glaube, diese Lösung hat im Sinne Goethes allgemeine Gültigkeit.

Nicht bloß Marianne, weil sie selbst ein Dichtertalent hatte, konnte als Persönlichkeit selbständig einwirken auf Goethes Schaffen und es befruchten. Gemessen an seinem Genie brannte Mariannens Licht, zumal wenn man in Abrechnung bringt, was es an Nahrung dem Beispiel Goethes verdankte, nur mit einem bescheidenen Flämmchen. 'Das klang zurück aus deinem holden Leben' — hier liegt der Keim des Goethischen Gedankens: was der Dichter empfindet, aus vollem Herzen ausspricht, das bedarf, um sich zum Kunstwerk einer Liebesdichtung zu runden und zu einer vollendeten selbständigen Existenz sich zu steigern, der wirkenden Gegenwart einer zweiten Persönlichkeit, eben der Geliebten. Sie mag neben dem schöpferischen Dichter naiv, ahnungslos, unbedeutend dastehn wie ein Kind. Es ist doch in ihr eine vis activa rein persönlicher Art: sie wirkt als reine Existenz, naturhaft. Es geht aber von ihr auch eine objektive Energie von noch bestimmterer, stärkerer Art aus: die der Sympathie und Kraft des liebenden Herzens. Und in ihr ist ein befruchtendes, zeugendes Element[1]). Friederike und Lotte, Lili und Frau von Stein, Christiane und Minna Herzlieb, Ulrike von Levetzow sind sicherlich von dem Liebhaber und dem Dichter Goethe mit einer Aureole umstrahlt, die seine produktive Phantasie entzündet hat. Aber wer diese Frauen deshalb zu Schemen herabdrückt, die nur von der

[1]) Vgl. Goethes Bemerkungen in den 'Noten und Abhandlungen' (Abschnitt 'Künftiger Divan') zum 'Buch Suleika': „Der Hauch und Geist einer Leidenschaft, der durch das Ganze weht, kehrt nicht leicht wieder zurück, wenigstens ist dessen Rückkehr, wie die eines guten Weinjahres, in Hoffnung und Demuth zu erwarten." Kann man schärfer die objektive Natur und Macht äußerer Anregung für das erotisch-poetische Erlebnis aussprechen?

schöpferischen Willkür und Gnade des in einsamer Göttlichkeit thronenden Genies Gestalt und Leben haben, der widerspricht jedesfalls Goethes eigener Ansicht. Mag jedes Liebeserlebnis umglänzt sein von den Goldwölkchen der Phantasie, mag jede der Freundinnen und Geliebten Goethes in seinen poetischen brieflichen, autobiographischen Beschreibungen gewisse Züge erhalten haben, die seinem liebenden Herzen und seiner produktiven Phantasie entstammen, sie sind und bleiben doch Individualitäten weiblicher Lebens- und Liebesenergie, die unabhängig von dem Genie des Dichters auf sein Innenleben, auf seine poetische Gestaltung fördernden, nährenden, bereichernden Einfluß ausübten. Diesem Einfluß nachzufragen, den individuellen Charakteren dieser weiblichen Lebensmächte in Goethes Kunst Aufmerksamkeit zu schenken und sie sich wieder zu vergegenwärtigen, ist das einzige Mittel, das den gemalten Fensterscheiben dieser Liebeslieder jene Transparenz gewinnt, die sie besaßen, als der Dichter sie geschaffen.

V.

Man würde den Epilog zum 'Buch Suleika', das Gedicht von Behramgur und Dilaram unvollständig verstehn, wollte man es auffassen als bloße Preisung des persönlichen realen Erlebnis-Elements seiner Liebesgesänge. Der Schluß greift vielmehr in eine allgemeinere, höhere Sphäre, gibt aber dem Verständnis an einer Stelle auch ein Rätsel auf.

Das Bild, das hier in gedrängtem, dunklem Ausdruck auftritt, findet eine Parallele in dem Divangedicht 'Nachbildung' (JA. 5, 21, Vers 7—11): der schon erloschene Funke schwindet zu Sternenhallen, vergeht im unendlichen Raume, aber die von ihm entzündete Flamme schlingt sich fort mit ewigen Gluten. In 'Unbegrenzt' (JA. 5, 20, Vers 3) heißt das Dichten des Hafis, des poetischen Vorbilds der Divanlyrik, 'drehend wie das Sterngewölbe'. Auch Clemens Brentano schreibt 1810 an Runge (Brentanos Schriften 1, X): „Mein Paradies war untergegangen, nur sein Firmament stand noch über mir." Den kühnen Ausdruck 'Mantel gesäter Sterne' (Vers 15) kann man beurteilen nach folgenden Belegen des Deutschen Wörterbuchs: 'Derselbe Sternrock der schwarzen Nacht' (Zachariä); „Wer hatte Kraft, den Mantel [die Himmelsdecke] auszubreiten, der tausendfarbig über

unserem Haupte fließt?" (Gotter); „So fing der Himmel an zu brennen, der entflohenen Nacht loderte der nachschleifende Saum ihres Mantels weg" (Jean Paul). Düntzer sah in diesem 'Mantel gesäter Sterne' einen 'mit Sternen geschmückten [wirklichen] Mantel' und meinte, Goethe habe einem solchen sein Buch mit den darin ausgesprochenen Gefühlen verglichen, weil diese wie Sterne unauslöschlich seien (Zeitschrift für deutsche Philologie 23, 329). Aber in dieser Rechtfertigung geht auf unzulässige Art, wie man sieht, die Vorstellung gestickter und wirklicher Sterne durcheinander. An das Sternenfirmament hat Goethe jedesfalls gedacht; darauf weist auch 'der Liebe hochverklärtes All' im letzten Vers. Ich glaubte daher erklären zu müssen: „Das Buch bleibt, nachdem die blühende Welt gegenwärtigen Liebesaustausches versunken ist, wie das Sternenfirmament, in dem das Licht vieler längst untergegangener Sterne noch fortstrahlt." Allein man kann trotz der erwähnten Analogie des Bildes vom erloschenen, aber fortlebenden Funken in 'Nachbildung' zweifeln, ob Goethe hier gerade jene astrophysikalische Tatsache, daß wir noch Lichtstrahlen empfangen von Sternen, die längst erloschen sind, betonen will.

Da das Grundmotiv, die Erfindung des Reims im Wechselgespräch der Liebenden in einer Szene der Helena-Tragödie (Faust II 9365—84) wiederkehrt, deren Alter darnach zu datieren ist (nicht vor Mai 1818: s. oben S. 424ff.), so denkt man leicht auch an die in den Händen des vereinsamten Faust zurückbleibende Hülle der Helena, die ihn aufwärts trägt als Wolkengebilde in den Äther.

Wir wissen, Euphorion war in Goethes Anschauung die Verkörperung der Poesie. Sein Körperliches, seine irdische Individualität verschwindet mit seinem Tode. Aber das in ihr wirkende Überirdische, sein Genius, steigt als leuchtender Stern in einer Aureole zum Himmel. Sein Kleid, sein Mantel, seine Lyra jedoch bleiben auf der Erde. Daneben halte man nun die Verse, mit denen vorher der Chor das Wesen Euphorions gedeutet hatte (Vers 9863—69):

Heilige Poesie,
Himmelan steige sie!
Glänze, der schönste Stern,
Fern und so weiter fern!

Und sie erreicht uns doch
Immer, man hört sie noch,
Vernimmt sie gern.

Wer könnte sich des Gefühls erwehren, daß hier dieselbe Anschauung über das Geheimnis der Poesie nach Ausdruck ringt, die wir in unserem Divangedicht vernahmen: „Nun tön es fort zu dir, auch aus der Ferne/Das Wort erreicht, und schwände Ton und Schall"?

Es ist eine Situation und eine Stimmung, die unleugbar mit der im Gedicht über Behramgur und Dilaram ausgesprochenen Lage und Empfindung verwandt ist. Hier wie dort ein Abschied von einer Gemeinschaft des Lebens und Liebens, deren Sinnbild die Erfindung des Reims und die Erzeugung einer aus dem Zusammenwirken beider Liebenden stammenden Poesie sind. Euphorions Kleid, Mantel, Lyra freilich wird von Mephisto-Phorkyas aufgehoben mit Hohnworten. Aber Helenens Hinterlassenschaft hilft Faust zu einem Aufstieg in ein neues, höheres Dasein, wie es Phorkyas kündet (Vers 9945—53).

Die Anfangsszene des 4. Akts stellt dann die Kraft dieses Wolkengewandes dramatisch vor Augen. Es hat Faust 'sanft an klaren Tagen über Land und Meer geführt'. Nun senkt sich die Wolke mit ihm nieder im einsamsten Hochgebirge, löst sich langsam von ihm ab, nach Osten strebend. Kleid und Schleier der entrückten Helena, die sie ihm hinterließ, zeigen seinen Sinnen das Bild nicht der Heroine, die er besessen, nicht eine Einzelgestalt persönlichen Wesens; sie spiegeln ihm eine Gesamtheit antiker Frauenherrlichkeit: Juno, Leda, Helena. Aber aus diesem Wolkengewand wachsen auch Erinnerungsbilder eignen jugendlichen Liebesglücks.

Diese Visionen in jenem hoch im Äther dahinschwebenden Gewand der von ihm losgerissenen Geliebten, was sind sie anders als 'der Liebe hochverklärtes All'? Die verlorene Liebesgemeinschaft ist dort ein Zaubergewand, das in den ätherischen Höhen des Himmels als lichtes Wolkengebilde ihm die Anschauung gibt der ewig wechselnden 'Form', der Schönheit, der Liebe, des Ewig-Weiblichen. Die verlorene Liebesgemeinschaft mit Suleika-Marianne ist hier im 'Divan' der Himmelsmantel der Sterne, aus denen unvergänglich das kosmische Urbild menschlicher Liebe herniederstrahlt. Und

dieses Sternenwunder der Suleika-Liebe, das sein Heidelberger mystischer Hymnus 'Wiederfinden' mit dem jauchzenden 'Ist es möglich! Stern der Sterne!' begrüßt und als den mit tausend Siegeln bekräftigten sternenhellen Bund der Nacht gedeutet hatte, dieses hochverklärte All der Liebe erhält Dauer erst, wenn aus dem einstigen persönlichen Liebes- und Liedestausch sich das fertige Buch ablöst.

Der von mir früher nachgewiesenen innern Beziehungen zwischen 'Divan' und 'Faust' II eingedenk, muß man den Mantel gesäter Sterne auf eine Stufe stellen mit der Vorstellung, die in Euphorions Mantel, in Helenas Kleid und Schleier erscheint und die aus antiken, hellenistischen Sternensagen stammt, worin zum Lohn oder zum unsterblichen Gedächtnis und zu ewigem Ruhm Helden und Heroinen, hervorragende Herrscher und Herrscherinnen als Sternbilder an den Himmel versetzt werden. Am bekanntesten ist die Sage vom Haar der Berenike. Jener Divanvers bedeutet demgemäß: „Dauert nicht von dem früheren, verstummten Liebesbund und Liebessang das Dichterwort, ohne Ton und Schall auch aus der Ferne erreichend, noch fort als die unsterbliche Hülle einstigen persönlichen Lebens, die aufstieg zum Himmel und dort als Sternenmantel Bestand hat?"

Den Ausschlag zugunsten dieser Erklärung gibt wohl ein Zeugnis Mariannens. Sie war in Goethes früheren Werken erstaunlich belesen und studierte auch alle neu erscheinenden mit Eifer. In den werdenden 'Divan' hatte sie sich, ernsthaft wie neckisch-spielend, dauernd mit größter Genauigkeit vertieft. Sie wurde deshalb von Goethe und den Freunden der Gerbermühle 'der kleine Criticus' genannt, ihr Aufspüren gemeinsamer früherer Erlebnisse und Erinnerungen mit dem Ehrentitel 'Philologie' belegt[1]). Sie war nicht nur der erste verstehende Leser des 'Divans', sondern auch dessen erster philologischer Erklärer. Ja, die Goethe-Philologen, die zu schmähen oder lächerlich zu machen und zu verachten heute

[1]) Vgl. M. Hecker: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 2, 191. Die 'sämtlichen Geheimniße der neuern Philologie' in Goethes Brief an Rosette (27. Sept. 1815) beziehen sich aber einfach auf wirkliche Philologie, nämlich auf die religionswissenschaftlichen Interpretationen des Heidelberger Professors Creuzer, bezeugen also keine Sonderbedeutung des Worts in der 'Gesellschaftssprache' der Gerbermühle.

als ein Zeichen freien Geistes und hohen Kunstsinnes gilt, dürfen diese Freundin, Schülerin, Mitdichterin Goethes als Vorläuferin verehren und dabei feststellen, daß er ihre philologische Bemühung um das Verständnis seines Werks keineswegs verspottet oder abgelehnt, sondern dankbar gerühmt hat[1]).

Auf den ihr gewidmeten Epilog zum Suleika-Buch ist sie erst, nachdem dieses Buch und das ganze Werk ihr fertig gedruckt vorlag, eingegangen. Erst jetzt scheint sie die volle Bedeutung des tiefen, schwer verständlichen Gedichts erfaßt zu haben. Mit ihrem feinen Gehör hat sie die Stichworte ihrer geheimen Liebessprache am Schluß als das eigentliche Ziel dieser Liebeshuldigung begriffen: die 'Ferne' und das sie bekämpfende, überwindende 'Wort', und flicht aus ihnen nun in ihren Briefen geistreich-innig dem Dichter den schönsten Kranz.

Das erste Mal geschieht das, als sie im Oktober des Jahres 1819 Goethe dankt für das vollständige Exemplar des gedruckten 'Divans' (Creizenach S. 131; Hecker S. 60). Nur mit tiefer Rührung kann man diesen Brief lesen — das, was er so bescheiden und schön ausspricht, und das, was zwischen den Zeilen als unsagbares Liebesgefühl mitklingt:

„Es bleibt immer eine schwere Aufgabe, aus der Ferne und in die Ferne Gedanken und Worte zu senden, die nur in der nächsten Nähe gedeihen; das innige Gefühl spricht sich nur in vollendeter Form oder gar nicht aus, und wenn es heißt: 'Es sagt Dir ein beredtes Schweigen oft mehr als ein beredter Mund', so setzt es allerdings eine erfreuliche Nähe voraus; wenn ich diese allgemeinen Bemerkungen auf meine Lage anwende, so geht daraus hervor, daß ich eigentlich schweigen müßte, und durch die Entfernung gezwungen, zu reden, will ich versuchen, ob sich schreibend beides vereinigen läßt."

Welche Zartheit und welcher echt weibliche Takt, zugleich aber auch welche künstlerische Einsicht war doch in dieser vielgeliebten und liebenswertesten Frau! In ihrer Lage allerdings konnte man eigentlich nur schweigen oder durch ein

[1]) Goethe an Willemer, 18. 3. 1815: „Dem lieben kleinen Criticus, der seinen Autor so sorgfältig studirt und, emsiger als die größten Philologen, alle die Umstände zu entziffern sucht, die zum Verständniß der wunderlichsten Werke dienen können, sagen Sie meinen herzlichsten und treulichsten Gruß."

dem Geschenk ebenbürtiges Gedicht erwidern. Wie sie dann im Folgenden doch danach ringt, ihrer Verwirrung Herr zu werden und die Eindrücke ihres Herzens, nachdem sie „den 'Divan' wieder und immer wieder gelesen", zu beschreiben, muß man im vollen Wortlaut ihres Briefes nachlesen. Goethe trat aus diesen rührenden Aufschlüssen über ihren Seelenzustand, wie sie sich 'selbst ein Rätsel', 'zugleich beschämt und entzückt' war, wie in 'einem beseligenden Traum' ihr 'Bild verschönert, ja veredelt wiedererkannte' und 'die unverkennbare Mitwirkung eines mächtigen höheren Wesens' empfand, die tragische Gestalt der durch ein göttliches Spiegelbild wankend gemachten Frau des frommen Brahmanen entgegen.

Das zweite Mal hat Marianne den ihr gewidmeten Epilog für sich sprechen lassen in einem Dankbrief vom 12. März 1820 (Creizenach S. 138; Hecker S. 66). Goethe hatte ihr Zelters Komposition des Suleika-Liedes 'Ach! um deine feuchten Schwingen' übersandt, in der Hoffnung, daß sie, die Meisterin der Sangeskunst, mit ihrer schönen seelenvollen Stimme es singen werde, hatte in Dankversen für einen Kamm ('Schön und köstlich ist die Gabe') Mariannen um Nachlieferung des Dokuments seiner Weihe, d. h. um eine Haarlocke, gebeten. Darauf erwidert Marianne:

„So habe ich denn abermals für übersendete liebenswürdige Gaben und Worte zu danken, und ich stehe immer im Nachtheil in so fern ich nicht weiß, so viel Freudiges zu vergelten oder auch zu erwiedern; ja wenn der Klang in die Ferne reichte wie das Wort, so würde ich versuchen, den Tönen, die um wohlbekannte Worte hallen, eine bestimmte Richtung zu geben; aber dieß bleibt mir versagt, und so kann ich denn leider nichts als danken."

Nach Monaten erst hat Marianne Goethes Bitte um eine Haarlocke erfüllt. Im August 1820, als 'jener Tag, uns allen werth', ihr 'wiederkehrte ohne den Freund', klagt sie (Creizenach S. 140; Hecker S. 69):

„So schwindet denn mit jedem Herbst eine still genährte Hoffnung, und der Frühling, nicht müde, neue Blüthen zu treiben, bringt auch immer eine neue Hoffnung mit; solange nun der Raum eine so große Rolle zu spielen hat, und weder Nähe noch Gewohnheit den Freund an uns bindet, solange muß Hudhud auch sein möglichstes thun, die Ferne durch heitre Botschaft zu kürzen [wortspielende Antithese zu dem oben S. 428, 429 besprochenen 'Die Ferne kürzt das Wort'], und so suchen wir denn auch den Entfernten auf alle Weise an uns zu ketten."

Sie übersendet ihm nun das Zeichen der Freundschaft und Liebe: eine Kette mit einem amulettartige Schriftzeichen tragenden Medaillon, das ein winziges Quantum ihres Haares einschloß, und dessen Kapsel mit Sternen besetzt war, und begleitet diese symbolische Gabe mit folgender unnachahmlich schalkhaften Verhüllung ihrer inneren Bewegung und ihres tiefdringenden Verständnisses der Divandichtung (Creizenach S. 140; Hecker S. 70):

„Dem Dichter, dem das Wasser sich gestaltet,[1]) dem bleiben die Sterne nicht stumm; es wäre anmaßend, das Sternbild deuten zu wollen, was sie gefügig bilden; wie man aber einer Gefahr entschlüpft, um in der andern umzukommen, so habe ich nicht vermeiden können noch wollen, daß ohne die Schönheit von Berenicens Haaren zu theilen, den meinigen doch ein ähnliches Loos geworden; für diese Anmaßung, die sich natürlich auf kein Verdienst gründen kann, muß mich abermals Hudhud vertreten."

Trotz Mariannens Vorbehalten und trotz ihrer leise ironischen, neckenden Kritik, die Goethe hier, wie in anderen ähnlichen Fällen, natürlich wohl bemerkt hat, wird man ihrer Interpretation, die sie so prachtvoll, in bildnerischer Symbolik fortdichtend vor Augen stellt, zustimmen. Und man muß es bewundern, mit wie viel Geist und Feinsinn sie den Gedankengehalt jener Verse ausschöpft, zugleich aber eine wahrhaft geniale Huldigung vor dem großen Dichter darauf selbständig aufbaut und in einer Mischung von Demut und Stolz das ruhmvolle Los bezeichnet, das ihr gefallen. Denn hat sie nicht Recht? Wurde nicht ihr Haar, die 'geliebten braunen Schlangen', welche jenes unsterbliche Hatem-Lied 'Locken, haltet mich gefangen' gepriesen hatte, in dem Goethes jugendlichst schwellendem Herzen noch einmal 'Frühlingshauch und Sommerbrand' aufglühte, wurde dieses Haar der dem Dichter wie 'Morgenröthe' Leuchtenden nicht wirklich

[1]) Vgl. den Schluß des Divangedichts 'Lied und Gebilde':

Schöpft des Dichters reine Hand,
Wasser wird sich ballen.

Das Motiv des sich in reiner Hand ballenden Wassers ist die Achse der Goethischen 'Legende' von der durch ein Götterbildnis verwirrten Frau des hohen Brahmen. Trifft meine (Goethe-Jahrbuch 17, 28*, oben S. 310 f.) vorgetragene Hypothese das Rechte, dann mag auch dieses Divanzitat Mariannens in dem Kristallisationsprozeß jener Konzeption mitgewirkt haben.

gleich dem Haar der ägyptischen Berenike, das Catull nach Kallimachos besang, durch das 'Buch Suleika' zu ewigem Ruhm an den Sternenhimmel versetzt?

VI.

Mag der geballte Divanstil im vorletzten Vers des an Marianne gerichteten Epilogs eine gewisse Undeutlichkeit verschulden, der Sinn der Schlußstrophe und des ganzen Gedichts ist durchaus klar. Und mich deucht, Goethe hat kaum jemals tiefer und bestimmter das individuelle Erlebnis und die persönliche Einwirkung von außen gegen die eigene Produktion abgegrenzt, nie stärker das Momentane, Konfessionelle seiner Liebesdichtung in Zusammenhang gebracht mit dem Ewigen, Überpersönlichen darin. Diesen Zusammenhang erschöpft das beliebte Stichwort Symbol mitnichten. Ja, es bezeichnet nicht einmal Goethes Meinung und Wollen in ihrem Kern.

Symbol des Ewigen — das wäre nur dessen Zeichen, Marke, Formel. Ein Ersatz bloß, dem erst der Verstand oder wenn er ein sinnliches Bild ist, die Phantasie Gültigkeit und Bedeutung gibt. Goethes Denken und Kunst greift aber weiter, erstrebt viel mehr. Einer seiner Sprüche in Prosa offenbart es: 'Was ist das Allgemeine? Der einzelne Fall!' Der Einzelfall also nicht allein Symbol des Allgemeinen. Nein, er ist selbst das Allgemeine. Ein Stück davon oder, nach Goethes Vorstellung, vielmehr ein Stück seiner wirkenden Kraft. Ein Abdruck, eine Spur des Allgemeinen. Und weil er das ist, wendet sich der Einzelfall nicht bloß an Verstand, Denken, Phantasie des Empfänglichen. Er dringt ein auf seine Sinne, sein Fühlen und Ahnen, seine Anschauung, sein ganzes geistiges Ich. So wird er dem Empfänglichen zum Vertreter des Allgemeinen. Aber nicht jeder Einzelfall kann das, wenigstens nicht jeder in gleichem Maße. Es gibt eine unendliche Reihe von Abstufungen in dieser Fähigkeit des Einzelfalls.

Diese geheime Brücke zu entdecken zwischen dem Allgemeinen, Ewigen, Überpersönlichen, Göttlichen und dem repräsentativen Einzelfall, war für Goethe eine große Lebensforderung. Danach trachtete seine Menschen- und Naturerkenntnis, seine Kunsttheorie, sein Schaffen, seine Ethik, seine Religion. Das Paradoxe der Gleichung: 'Der einzelne

Fall ist das Allgemeine' in faßbare Wahrheit zu verwandeln, dazu bedarf es einer Vorbereitung unseres Geistes. Um im Einzelfall das Allgemeine zu erleben, muß man empfänglich dafür sein. Und man muß die Kunst besitzen oder erwerben, die Einzelfälle nach dem Grade ihrer repräsentativen Geltung zu unterscheiden.

Damit aber war für Goethe eine zweite große Forderung gegeben: die Vermittlung zu erreichen zwischen der Erfahrung, dem Erleben der Welt und dem eignen Innern. Wie kann überhaupt der Geist des Subjekts, insbesondere des Dichters und Künstlers, die außer ihm stehenden Objekte, seien es Personen, Gegenstände, Vorgänge, seien es Institutionen, Überlieferungen, Schöpfungen der geschichtlich bedingten Kultur, in sich aufnehmen und für sich fruchtbar machen? Wie kann der subjektive Geist aus der unendlichen Vielheit der Erscheinungen den repräsentativen Einzelfall ergreifen? Wie weit wird dabei sein Erleben zu einem Wählen, Formen, Gestalten, zu einem Schaffen? Welchen Anteil hat daran die rezeptive und die produktive, die passive und die aktive Seite unseres Wesens? Welches Verhältnis besteht dabei für den Künstler zwischen Eindruck und Ausdruck, zwischen Beeinflussung und Hervorbringen?

Dieses Mysterium hat Goethe sein Leben lang aufs tiefste beschäftigt. Er hat damit gerungen auch in seiner Faust-Dichtung. Und in der nicht ausgeführten Disputationsszene sollte das aus Leibnizischer Spekulation stammende Gleichnis vom schaffenden Spiegel, d. h. vom Spiegel, der das Erleben nicht einfach passiv reflektiert, sondern gleichzeitig mit einer Gott ähnlichen Fähigkeit schafft, als Angelpunkt der Entwicklung Fausts erscheinen[1]).

Schaffender Spiegel seines Erlebens wollte der Mensch, Denker und Dichter, der Künstler Goethe sein und war er. Schöpfer also in gewissem Sinne freilich auch des Erlebnisses, das er dichterisch gestaltete. Dabei jedoch zugleich eben

---

[1]) Vgl. darüber meine Abhandlung 'Faust und Moses' (Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1912, S. 781—85), mein Buch 'Deutsche Renaissance' (Berlin, Mittler, 1916, S. 91, 93ff.; 2. Aufl. 1918, S. 82f. 85f.) und meinen Akademie-Vortrag, 'Die Disputationsszene in Goethes Faust' (Referat Sitzungsberichte 1917, S. 655; vollständiger Abdruck im Euphorion 1926, Heft 1).

Spiegel und Aufnahmegefäß dieses Erlebnisses, das er damit anerkannte als selbständige, auf ihn wirkende, hemmende oder fördernde objektive Realität und Macht, nimmermehr aber entkörpert zu einem Schemen, zu einem Phantasiewesen, zu einem Werk seiner Produktion.

Sein Suleika-Buch beschließt ein unvergleichbar herrliches Gedicht an die Geliebte, worin der Gedanke des schaffenden Spiegels und die Vorstellung, mit der die Verse von Behramgur und Dilaram ausklingen, uns als eine großartige Symphonie umrauschen. Es entstand schon im März 1815, zwar nach der Bekanntschaft mit Marianne, vielleicht auch schon mit einer leisen, halb bewußten Beziehung auf sie, aber noch vor den Suleika-Wochen. In freier Ghaselform sucht es die erotische Mystik der persischen Poesie aus Goethes eigenstem Weltgefühl nachzubilden. 'Allgegenwärtige' heißt es im Wiesbader Divanregister vom Mai 1815. Und es soll ein erotisches Seitenstück sein zu dem Lobpreis der Gläubigen auf Allah, den Allgegenwärtigen, soll die vom islamischen Dogma geprägten, von islamischer religiöser Poesie gefeierten 99 Namen seiner göttlichen Allheit ('der Allmilde, Allerbarmende, Allherrschende, Allheilige, Allrettende' usw.) in eine gleiche göttliche Namen-Vielzahl der Geliebten verwandeln.

> In tausend Formen magst du dich verstecken,
> Doch, Allerliebste, gleich erkenn' ich dich.
> Du magst mit Zauberschleyern dich bedecken,
> Allgegenwärtige, gleich erkenn' ich dich.

Da begegnet uns wieder das Schleierbild. Die Allerliebste ist ein kosmisches Wesen, das in tausend Formen wie mit Schleiern sich verhüllt, aber überall von der schauenden, fühlenden Liebe des Dichters erkannt wird: im Streben der Zypresse als Allschöngewachsne, im Wellenleben des Kanals als Allschmeichelhafte, im steigenden Springbrunnen als Allspielende, im Wiesenteppich als Allbuntbesternte, im tausendarmigen Eppich als Allumklammernde. Und dann auch mit unverkennbarem Anklang an den Hochgebirgsmonolog im vierten Faust-Akt (V. 10045—51):

> Wenn Wolke sich gestaltend umgestaltet,
> Allmannigfaltige, dort erkenn' ich dich.

Und endlich mit nicht minder deutlichem Anklang an das hochverklärte Liebes-All des Behramgur-Gedichts:

> Wenn am Gebirg der Morgen sich entzündet,
> Gleich, Allerheiternde, begrüß' ich dich;
> Dann über mir der Himmel rein sich ründet,
> Allherzerweiternde, dann athm' ich dich.

Eine Naturkraft und doch ein Göttliches, in Himmelshöhe Hebendes, Hinanziehendes ist die Geliebte. In tausend Formen strebender, sich regender, drängender Lebensfülle und Lebensschönheit gewahrt er immer nur die Eine, die sein Herz entzündet, die er Suleika nennt: die 'Allerliebste'. Es ist das Beiwort, das er auch in seinen Briefen Mariannen gibt. Und seine Liebe zu Marianne-Suleika ist wie Faustens Liebe zu Helena und Gretchen, wie seine Liebe zu Friederike, Lotte, Lili, Frau von Stein, Christiane, Ulrike, immer ein schaffender Spiegel des Ewig-Weiblichen, die Liebe zu jeder Einzelnen immer Abbild, Vertretung des hochverklärten Alls der Liebe.

Im 'West-östlichen Divan' ist Goethes menschlich-künstlerisches Ziel, der Ausgleich zwischen Welt und Ich mit neuen poetischen Mitteln erreicht. Auf Wegen, denen ich im Vorstehenden nachzugehen versucht habe.

Alle Poesie, auch die persönlichste, auch das tiefste Poetische der einsamen Lyrik, erscheint nur in der Sprache und ist als solche innerlich Mit-Teilung, bedarf als Sprache eines Du, sei es auch eines latenten. In der Liebes- und Dichtungsgemeinschaft Goethes und Mariannens verkörpert sich diese Einheit in der Zweiheit, diese Urduplizität, das Grundphänomen der Liebespoesie, ja aller Poesie so sichtbar, wie sonst nirgends. Und so mag meine stammelnde Betrachtung über die menschlich-göttliche Herrlichkeit einer unermeßlichen Schöpfung ausklingen in Suleika-Versen Goethes*), die ihre Antwort auf das Lockengedicht von 'Frühlingshauch und Sommerbrand' beschließen. Sie sind ein bedeutsames Bekenntnis Goethes und

*) Vgl. Wahle, Weimar. Ausg. 53, S. 564.

werden von ihm selbst gerühmt in seiner Ankündigung des 'Künftigen Divans'. Sie geben eine poetische Formel für das große Geheimnis, das Goethen und Mariannen in den Tagen der Leidenschaft aufgegangen war und sich in langen Trennungsjahren ihrem unzerrißnen Herzensbund immer vollkommener enthüllte, daß das Leben mit Menschen und Welt nur in der Liebe fruchtbar wird, und daß das Ideelle, Typische, Überpersönliche nicht wesensverschieden vom Leben, sondern die Potenzierung des Lebens ist, die Essenz des Lebens (*essentia vitae*):

Denn das Leben ist die Liebe,
Und des Lebens Leben Geist.

ANHANG

KUNST UND WISSENSCHAFT DER GEGENWART

THEODOR FONTANE

REDE BEI DER ENTHÜLLUNG SEINES DENKMALS IM BERLINER TIERGARTEN AM 7. MAI 1910[1]).

DEUTSCHE RUNDSCHAU, 36. JAHRGANG (1910), JULI S. 64—72.

I.

Voller Freude und voller Erwartung sind wir hierher gekommen. Theodor Fontane, den viele unter uns noch persönlich gekannt haben, manche aus näherem Umgang, an dessen Schriften unser Herz hängt, soll heute wieder zu uns treten, leibhaft wie ein Lebender. Hier auf diesem schönsten Platz, den er selber so geliebt hat, im aufquellenden Glanz des Frühlings, den die Wind- und Regenstöße dieses märkischen Maitags nicht verdunkeln können.

Unser Kaiser selbst hat diese Stelle unserm Freunde ausgewählt, und er hat durch die Entsendung seines Vertreters, den wir ehrerbietigst begrüßen, kund gemacht, daß er an unsrer Feier sympathisch Anteil nimmt.

Uns alle beseelt das Gefühl freudigen Dankes und stolzer Genugtuung ob dieser Huld unseres kaiserlichen Herrn, die in so verständnisvoller, in so eindrucksvoller Art echtes Verdienst zu belohnen weiß.

Lassen Sie mich nur den Empfindungen des Augenblicks herzliche und schlichte Worte leihen im Sinne des zu Feiernden, dem alle Feierlichkeit, alle Festrednerei mit klirrendem Pathos oder gar mit Sentimentalität unbehaglich war, und der mit jener scherzend ernsten Selbstironie, die einen Grundzug seines Wesens bildete, bekannt hat, daß er seine Person und sein

[1]) Im mündlichen Vortrag blieb reichlich ein Drittel der Rede fort.

Wirken nicht habe feierlich nehmen können, und darum hinter mittelmäßigen Leuten habe zurückstehen müssen.

II.

Zwölf Jahre verstrichen, seit Theodor Fontane seine irdische Heimat, Berlin und die Mark Brandenburg, verließ: seine Heimat die er ihr selber und der Welt zum ersten Male in künstlerischem Bilde vor Augen stellte, als scharfer Beobachter und Belauscher, aber mehr doch als liebender und für sie um Liebe werbender Deuter und Künder ihrer schlichten und so köstlichen Tugenden und Reize. Der Ruhm, dessen Morgenhauch seine letzten Jahre wie Labsal erfrischte, hat seitdem vollen Sonnenglanz über seine Werke gegossen, soweit auf der Erde deutsche Sprache und Dichtung gekannt und gelesen wird. Immer neue Auflagen seiner Schriften, die bei ihrem ersten Hervortreten nur ganz langsam zögernde Beachtung fanden, bezeugen das stete Wachsen seiner Wirkung.

Den Eindruck dieser künstlerischen Wirkung im Bewußtsein der Kulturwelt, das Bild der menschlichen und dichterischen Natur Theodor Fontanes, das sein nichtmehr-irdisches Leben in unserer Phantasie erzeugt hat, verlangen wir zu sehn, wie es die Hand und der gedankenreiche Geist eines verstehenden Bildhauers liebevoll geformt hat.

Aber da fällt ein Schatten auf unsre freudige Erwartung: dieser Künstler, der Schöpfer des Denkmals, dem unsre Versammlung die Weihe geben soll, Max Klein, hat sein Werk nicht mehr selbst vollendet schauen können. Als ein vom Tode Gezeichneter, unmittelbar nachdem ihm die Gewißheit ward, daß er in wenigen Monaten der entsetzlichsten Krankheit erliegen müsse, die ihn plötzlich wie ein Raubtier aus dem Hinterhalt überfallen, hat er, ohne Zaudern und ohne irgendwelchen äußern Bedingungen und Möglichkeiten nachzufragen, ohne einen förmlichen Auftrag abzuwarten, rein aus innerem Drang die Arbeit aufgenommen und sie mit unerschütterlicher Kraft des Willens durchgeführt bis zum Abschluß des nach dem Urteil sachkundiger Künstler trefflich gelungenen Modells. Die Übertragung in Marmor hat er nicht mehr erlebt: sie erfolgte unter Fritz Schapers pietätvoller Überwachung.

Sie werden nun mit eignen Augen prüfen, wie weit es dieser der Vernichtung trotzenden Künstlerseele noch gelungen ist,

ihrer letzten und vielleicht tiefsten Konzeption Leben einzuhauchen.

Als Spaziergänger hat Max Klein den Dichter darstellen wollen: nicht auf einer weit reichenden Wanderung (das zeigt das Fehlen von Mantel und Ränzel und jeder touristischen Ausrüstung), vielmehr auf planlosem Weg in diesem Revier des Tiergartens, das er im Leben so oft besuchte. Wir sollen ihn sehn, wie er im Dahinschlendern einen Augenblick stehn bleibt, mit abgenommenem Hut, den Stock in der Rechten leicht aufgestemmt und sich rückwärts darauf lehnend, ein leichtes Tuch über die Schulter gehängt, die Schutzhülle gegen Erkältung, die er, vielleicht unter Nachwirken des ererbten südländischen Bluts, sicher aber als weiser Kenner des märkischen Klimas, Zeit seines Lebens fürchtete. Der Dichter hält inne im Gehn, vielleicht um ein wenig zu rasten oder auch nur Atem zu schöpfen, vielleicht weil seine Beobachtung durch irgend etwas gefesselt ist. Aufmerksam, fast nachdenklich, blickt er vor sich wie lauschend ins Weite. Auf seinem Gesicht mit den wohlbekannten Zügen der Herzensgüte liegt ein leises Lächeln, aber auch ein ganz leichter martialischer Anflug. Seine Augen haben den liebenswürdig freien Blick und doch auch einen Hauch von träumerischem Ausdruck. Die ganze Erscheinung in Haltung, Kleidung, Barttracht eine Mischung von Lässigkeit und soldatischer Straffheit: eine Vereinigung scheinbarer physiognomischer Gegensätze.

Wir kennen diesen Spaziergänger mit dem spähenden Auge und dem lauschenden Ohr des Poeten und des Geschichtsfreundes, der erst auf Schottlands und Englands von Ballade und Sage umwobenem Boden aus tiefen Eindrücken jener großen see- und flußreichen Landschaft und des in alter ruhmvoller Geschichte wurzelnden flutenden Menschenlebens, dann aus allen Teilen der heimatlichen Mark und endlich von den Werkstätten unsers nationalen Schicksals, von den drei Kriegsschauplätzen der Jahre 1864, 1866, 1870/71 greifbare, lebenatmende Bilder der Landschaft, der geschichtlichen Vergangenheit, der gegenwärtigen Kultur und ihres bewegten Werdens in Frieden und Krieg, prächtig sprechende Anekdoten, prägnante Genrebilder und runde Menschenexistenzen in unerschöpflicher Fülle erlauscht und geschaut hat und uns mit ihm schauen und vernehmen läßt. Aber mit nichten hat der

Bildhauer bloß den Dichter in seinen tatsächlichen Reisen und Wanderungen versinnlichen wollen. Er glaubte in diesem Bilde vielmehr den symbolischen Ausdruck von dessen ganzem Wesen und künstlerischer Art geben zu können.

Dem Fußgänger allein gehört die Welt im Sinne jener Überzeugung Fontanes: „Die Dinge an sich sind gleichgültig, alles Erlebte wird erst was durch den, der es erlebt." Und der Fußgänger allein gehört sich selbst. Dies aber ist nach Fontanes Meinung „der einzig begehrenswerte Lebensluxus, dem freilich die moderne Menschheit ein Plüsch-Ameublement vorzieht". Der Spaziergänger bleibt Herr in jedem Augenblick, da er Eindrücke mit empfänglichem Gemüt einsaugt. Weg und Zeitmaß seines Ganges hängen ab von der eignen momentanen Laune und Stimmung. Er besitzt in Wahrheit „Frieden und Freiheit, was — nach Fontanes Wort — allein echtes Glück verleiht".

Fontanes Leben und Kunst hat in der Tat etwas Spaziergängerisches. Er ist, im wesentlichen Autodidakt, zu seiner Bildung und zu seinem Wissen, die auf allen Gebieten höchst respektabel waren, so sehr er es liebte, mit geringschätziger Miene davon zu reden, auf zufälligen Wegen gelangt, ohne Absolvierung einer höheren Schule, ohne Staats-Examina, ohne akademisches Studium. Sein ganzes Leben verlief ohne vorgefaßten, festgehaltenen Plan, in Bahnen, wie sie Gelegenheit und Neigung ihm wiesen. Er hatte und suchte keinen Rang oder Titel. Er katte kein Amt. Als er, um seine äußre Existenz sorgenfrei zu gestalten, sich hatte bestimmen lassen, das Sekretariat der Akademie der Künste anzunehmen, da fühlte er sich von dem bureaukratischen Zwang und dem Joch der geschäftlichen Schreiberei erdrosselt, fürchtete tiefsinnig zu werden und zerriß nach wenigen Monaten die Fesseln, in einem wahrhaft ergreifenden Konflikt mit seiner Frau, die zunächst den Standpunkt der Hausmutter nicht zu verlassen fähig war. Fontane aber atmete auf wie ein Geretteter und zog neu gestärkt, ob auch voller Angst und Sorge, auf ungewissen Pfaden weiter.

Der Lebenssaft seiner Begabung stammt aus diesem ungebundenen Spaziergängertum seines Wesens. Sein köstliches Fabulieren, dem tausend Beobachtungen und Einfälle, Schnurren und Schwänke jeden Augenblick bereit stehn,

scheint ihm zuzuströmen wie dem im Freien Ausschreitenden die frische Luft. Seine Erzählung wandelt dahin, leicht, beweglich, rhythmisch elastischen Gangs, ohne rhetorisches, sentimentales, gelehrtes Gepäck. Meister im anmutigen Plaudern, wird er zum Klassiker des modernen deutschen Briefs, der völlig zwanglos sich gehn läßt, um sich mitzuteilen, und dabei spielend sachliche Aufschlüsse, Belehrung, Anregung, lustige Prägungen des natürlichen Mutterwitzes und tausend Sprühteufelchen seines ironischen Temperaments wie von ungefähr mitspazieren läßt.

Als Rezensent reiste er durch die Welt der Bühne mit der Neugier eines genußfrohen, ungefällige Eindrücke gutgelaunt abwehrenden Entdeckers. Er wollte „immer nur den Ausdruck eines Gefühls geben, oft widerstreitender Empfindungen". Und dieser Reisende im Reiche des Theaters, dieser 'Theater-Fremdling', wie er selbst scherzend, doch nicht ganz ohne Grund, die Chiffre 'Th. F.' in der Unterschrift seiner Kritiken auflöste, bewegte sich in einem äußerst saloppen Aufzug: nicht in der Gala des akademischen Ausdrucks und der üblichen souveränen Kritiker-Unfehlbarkeit, sondern im Alltagsgewand einer Causerie, die sich ungescheut an scharf beleuchtenden Fremdworten und drastischen Wendungen der Haussprache oder an schlagenden Bonmots einer losen Zunge gütlich tat.

Wie der rechte Spaziergänger gern nach Kleinigkeiten sich bückt, nach Blumen, Kräutern und Steinen am Wege, so ziehn den Romandichter Fontane besonders an das kleine Glück und die kleinen Schicksale, die unscheinbaren, anspruchslosen Existenzen, die unbedeutenden Charaktere, und überall das Aparte, Absonderliche, Wunderliche, selbst das Groteske, wo es aus der Sonderart echter Natur hervortritt. Und die Darstellung dieser Romane geht still und ruhig dahin, ohne Hinausschreien des Gefühls: nicht auf Stelzen, nicht in der Prachtkarosse des falschen Idealismus, der verlogenen Romantik, nicht auf dem Kothurn der Phrase halbwahrer Gefühle, nicht im 'Weitsprung', sondern schreitend auf guten festen Füßen und in bequemen Schuhen. Daher kommt es aber auch, daß die Technik seiner Romane stets lässig blieb, daß ihrer Komposition Einheit, Geschlossenheit, harmonische Gliederung der Teile fehlt. Es überwucherte darin die Episode, das Genre-

bild, Gespräch und Briefeinlagen, epigrammatische Sentenzen, Aperçus und Klassifikationen eines unersättlichen Menschenstudiums. Gerade wie der sein Behagen auskostende und als Spaziergänger Wandernde nach Belieben in gemütlichem Quartier Station macht oder in anregendem Gespräch sich festschwatzt — gegen den Reiseplan. Es ist echteste Spaziergängerweisheit das köstliche Paradoxon des Künstlers Fontane: „Steckt was drin im Nebensächlichen, dann ist es die Hauptsache, denn es gibt einem dann immer das eigentlich Menschliche." Die Handlung, die Erfindung der Fabel, alle romanhaften Effekte werden ihm je länger je mehr gleichgültig. Das eigentlich Menschliche allein sollen diese Romane geben, und sie erreichen es vornehmlich auf solchem Wege, daß sie einer der besten Kenner und Charakterisierer von Fontanes Kunst (Richard M. Meyer) 'psychologische Reisebilder in Romanform' nennen konnte.

Aber in diesem launischen, dem Einfall und der Stimmung folgenden Spaziergänger Fontane steckt auch ein ganz entgegengesetztes Element. Und gerade dieses hat der Bildner des Denkmals sinnreich herausarbeiten wollen.

Der scheinbare, durchs Leben und Dichten schlendernde Bohémien besaß ein seltenes Maß von Energie und Selbstzucht, einen unermüdlichen, ja ich muß sagen: einen geradezu heroischen Trieb zur Arbeit, zur soliden Pflichterfüllung, zum opferbereiten Erwerb für Frau und Kinder, einen geheimen, tief innerlichen Drang zur Ordnung und Gesetzlichkeit.

In dem glücklichen Ausgleich der beiden gegensätzlichen Anlagen von Fontanes Natur liegt — wie es scheint nach einem fast allgemeinen Gesetz menschlicher Größe — das Geheimnis seiner Persönlichkeit wie der Wirkung und Dauer seiner Kunst.

An dem unglücklichsten und zugleich doch herrlichen Wendepunkt seines Lebens, wo er sein Amt niederlegt und dadurch seinem geliebten alten Kaiser, seiner Frau, seinen Kollegen und Freunden als frivoler, pflichtvergessener Narr erscheinen muß — aus Pflichtgefühl gegen sich selbst, offenbart sich das Geheimnis seines menschlichen Wesens. Und in der Art, wie er, den man den ersten konsequenten Realisten der deutschen Literatur genannt hat, er, der von Grund aus subjektive Schriftsteller, weder dem Realismus noch dem Subjektivismus sich gefangen gibt, sondern beide miteinander

durchdringt und über beide gebietet kraft eines geheimen Vermögens, das ihm angeboren war, offenbart sich das Geheimnis seiner Kunst. Sie, die gegen konventionelle Stilisierung, gegen den 'großen Stil' Front macht, wirkt und dauert, weil sie selber Stil hat. Den echten lebendigen Stil, der aus der Sache und der Persönlichkeit kommt.

Schon die straffe Zügelung in den Jugendballaden, dann die formvolle Formlosigkeit seiner schottisch-englischen und märkischen Wanderungen, endlich die reifende Kunst der im Herbst des Lebens entstandenen Romane und die meisterhafte Gestaltung seiner späten anekdotisch-historischen Genrebilddichtung wachsen aus einer unerhörten Konzentration der inneren Anschauung der Dinge und Menschen. Eine ungeheure Fülle persönlicher, zufälliger, augenblicklicher, vibrierender Eindrücke und Konzeptionen gebändigt und mit dem Stempel des Bleibenden geprägt durch eine eminente Kraft des Sichzusammenraffens: daher stammt Fontanes Meistertum.

Der Sohn der französischen Kolonie fühlte sich zu Zeiten als verwunschenen Prinzen: aus dem Sonnenland der Gascogne versetzt in die Bezirke der Kiefer, des Nebels und der kalten Winde, aus dem Genieland der großen Entwürfe und phantasievollen Träume in das nüchterne Berlin, in die Dürftigkeit und Formlosigkeit einer kleinbürgerlichen Existenz. Aber solche Stimmungen bezwang stets sein unerstickbarer Drang, in der von Gott ihm gewiesenen Zeit und Umgebung auszuharren und dort seine Kräfte zu entfalten. Jenseits des Tweed weckte ihm auf der Höhe seines Mannesalters ein schottisches Seeschloß die Sehnsucht nach den landschaftlich verwandten Seen und Wäldern der märkischen Heimat und erregte den Wunsch, ihre Ebenbürtigkeit zu zeigen. Aller italienischen Herrlichkeit gegenüber empfand er auf dem Abstieg des Lebens, daß seine „bescheidene Lebensaufgabe nicht am Golf von Neapel, sondern an Spree und Havel, nicht am Vesuv, sondern an den Müggelbergen liegt", und so zog es ihn „an die schlichte Stelle zurück, wo seine Arbeit und in ihr seine Befriedigung" lag. Er erkannte sich für seine Person als 'ausgesprochen nicht-südlich' und fand, ein Wort A. W. Schlegels über Fouqué auf sich anwendend, daß die Magnetnadel seiner Natur nach Norden zeige.

Er war ein diesseitiger Mensch, und ihm war die Freiheit das Köstlichste. Aber der Mann von heute, der Dichter der zukunftshungrigen Großstadt kannte und ehrte, rückwärts gewandt, das Gestern. Der Verfechter persönlicher Autonomie achtete und schützte die menschliche Gebundenheit in den Ordnungen von Staat und Heer. Seine Schriftstellerei predigt Liebe und Ehrfurcht für den Boden, darauf wir wandeln. Für die Mutter Erde, aus der wir stammen, und die uns am Ende unsrer Tage zurückfordert, die uns erquickt und erbaut durch herbe Schönheit der uns umgebenden Natur. Ehrfurcht und Liebe für die großen geschichtlichen Taten und Personen, die unsers Volkes und unseres Staates Gegenwart und Zukunft bestimmen. Ehrfurcht und Liebe aber auch für die Lebensfülle und gärende Entwicklung unserer Zeit. Ehrfurcht und Liebe vor allem für die Mächte unsers inneren Lebens.

Der skeptische und satirische Realist des Berliner Romans bleibt 'felsenfest' überzeugt, „daß es in aller Kunst, wenn sie mehr sein will als Dekoration (und sie soll nach Fontanes Willen mehr sein!), doch schließlich auf etwas Seelisches, zu Herzen Gehendes ankommt", und erstrebt statt der äußern Schönheit die innere. Der Gönner des deutschen Naturalismus der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts behält im Grunde immer etwas von dem 'Noeler' [sprich 'Nöhler'] seiner Berliner Jugendzeit, an den die Unterschrift 'Noel' noch seiner späten Freundesbriefe erinnert, der gleich seinem lieben Doppelgänger Fritz Katzfuß wachend von himmlischen Mächten träumt, Goethes Gedichte als Lebenströster mit sich führt, sein Bestes aus den Poeten gelernt hat und mit halb geschlossenen Augen in die Welt horcht, wie ihn die prächtige Radierung von englischer Freundeshand im Jahre 1844 darstellt. Der Fünfundzwanzigjährige, der im Militärdienst als Freiwilliger, unmittelbar vom Postenstehen weg, sich vierzehntägigen Urlaub zu erwirken weiß und nun ohne Gepäck, ohne Plaid, ohne Reisedecke einzig in der Militär-Kommißhose und im braunen Röckchen die Reise nach London wagt, wo er, am tiefsten ergriffen durch ein kleines Bild der Maria Stuart, den Grund legt für sein lebenslängliches Studium menschlicher Lebensfülle in ihrer echten Realität, und der Fünfzigjährige, der als preußischer Kriegsberichterstatter sich unwiderstehlich getrieben fühlt, mitten in Feindesland der Jung-

frau von Orleans Geburtsort zu besuchen, dort den Verdacht der Spionage erregt, von Franktireurs gefangen und durch die Militärgefängnisse von halb Frankreich geschleppt, unter allen Gefahren und Aufregungen, moralischen und physischen Qualen klaren Kopf, die Energie geschickter Selbstverteidigung, Würde und Menschenliebe und die Kraft erstaunlich treuer Beobachtung der Landschaft, der örtlichen Verhältnisse und aller Personen sich bewahrt, wie das sein unvergleichliches Büchlein 'Kriegsgefangen' entzückend offenbart, — sind sie nicht beide ein und derselbe alte liebe 'Noeler', derselbe Fritz Katzfuß, derselbe Briefschreiber 'Noel' und zugleich doch auch der eiserne Arbeiter, der die Nächte durch ums Brot schreibt und mit nie nachlassender Anspannung in scharfer, doch gezügelter Fahrt dem höchsten Ziel der Kunst zustrebt?

Auch seine Romane, die ja erst sein Alter hervorbrachte, verleugnen bei aller Sachlichkeit nicht ganz den jugendlichen Träumer Noel. Wohl sind sie nur für reife und starke Geister. Sie beschönigen nichts, sie färben nichts. Sie zeigen das Leben als das, was es ist: etwas verteufelt Ernstes. Aber ihre Anwandlungen von Fatalismus kleiden sich mehrfach in romantische Spuksymbolik, die an E. Th. A. Hoffmann und Storm anklingt. Und über den Schauder vor den Dämonen, die mit Herzen und Geschicken würfeln und so oft zu tragischer Vernichtung, zu sittlichen Katastrophen oder Selbstmord treiben, über Spuren müder Resignation und Daseinsverachtung hebt in diesen Romanen des unbestechlichen Welt- und Menschenkenners stets die sonnige Güte seines milden Herzens hinweg, die allen Sündern verzeiht, weil sie auch in den Irrungen und Wirrungen des Menschen noch den Nachklang seiner vom Göttlichen stammenden, zum Göttlichen sich sehnenden Natur erschaut; und in der objektiven Beobachtung und Schilderung problematischer oder verwerflicher Dinge verscheucht zuletzt immer das liebe wehmütig ironische Lächeln des sanguinischen Optimisten, das Lächeln der Menschenliebe und des Bewußtseins der allgemeinen Menschenschwäche die Wolken des Zweifels und der Enttäuschung, alles Düstere und alles Niederbeugende.

Die Nachkommen der französischen Emigranten haben ihrem neuen Vaterland redlich gelohnt durch Bürgertugend, Gewerbfleiß, Geschicklichkeit im Technischen, durch äußere Kultur. Theodor Fontane vergalt, was seine Ahnen dem

preußischen Staat dankten, mit mehr als Zinseszins. Seine Schriftstellerei säte bei uns das, was dem jungen Kaiserreich und seiner auf kulturarmem Kolonialboden gelegenen Hauptstadt am meisten nottut: 'Freiheit, Liebenswürdigkeit und die rechte Liebe überhaupt', die innere Lebenskunst, die geistige Kultur. Er schuf dem disparaten Volksgemengsel dieses großen Emporkömmlings Berlin ein Gegengewicht: die Heimatkunst. Er hat in seinen Reisebildern, in seinen Briefen unsre Armut mit mütterlicher Fürsorge an dem gediegenen Reichtum der alten, seit mehr als drei Jahrhunderten ungestört fortgebildeten Kulturen Englands und Frankreichs gemessen und dadurch das Verlangen geweckt und gestärkt nach einer eigenen Form des modernen deutschen Lebens, deren Grundlage das von ihm eingeschärfte Gebot ist: Lerne kennen und halte fest, was du an Edlem, Schönem in Natur und Kultur besitzest und baue darauf weiter! Er hat dieses Gebot nicht bloß durch Worte, er hat es auch durch die Tat ins Leben übertragen wollen: als einer der Ersten, schon im Jahre 1868, hat er für das heranwachsende Deutschland ein großartiges Museum seiner nationalen Kultur erhofft und in sich den Mut gefühlt, der Organisator und Leiter einer solchen Sammlung des angestammten Bildungsschatzes zu werden.

Fontane hat die charakteristischen Typen und Individuen der sozialen Klassen unserer engern und weitern Heimat lebendiger und treffender geschildert, als es je zuvor geschah: wundervoll vor allem den brandenburgischen Adel auf seinen Schlössern vor dem Sturm der Freiheitskriege in jenem ersten und trotz technischen Mängeln unvergänglichsten seiner Romane, diesem Schmerzenskind der unglücklichsten, ja der wahrhaft tragischen Zeit seines Lebens, köstlich greifbar auch sonst altes und neuestes märkisches Junkertum oder das Honoratiorenpublikum von Swinemünde, die Bourgeoiswelt und die Deklassierten Berlins. Diese feinen Differenzierungen seiner sozialpsychologischen Darstellungskunst haben zwar die Tendenz, feste Grenzen im Organismus unsrer Bevölkerung sichtbar zu machen, deren Vernachlässigung oder Unterschätzung Mißverhältnisse, Mißehen z. B., schafft mit dem Keim von Katastrophen. Aber er will mehr. Diese ernsten und humoristischen Bilder dienen doch dem höhern, dem eigentlichen Ziel des Dichters Fontane, der auch satirisch lächelnd, auch

als Schalk und Spötter das Evangelium des gemeinsam Menschlichen, der Echtheit und Lauterkeit, Ehrlichkeit und Tapferkeit, der heiteren Freiheit des Gemüts verkündet.

Der Wandel Fontanischer Kunst, durch den der Bewundrer Platens, Lenaus, Herweghs, der Schüler von Scotts Balladen und historischen Romanen, von Percys echten Reliques alter englischer Volksdichtung, der mit Strachwitz, Geibel und Storm Wetteifernde, der Dichter des 'Archibald Douglas' und der Ziethen- und Seydlitz-Lieder zum Schöpfer des realistischen Zeitromans 'Stechlin' wurde, spiegelt ein halbes Jahrhundert deutscher Entwicklung wieder. Die zweite Hälfte jenes Jahrhunderts, das wir nicht 'das nie genug zu verdammende' schelten, sondern mit Fontane lieben und ehren als das Zeitalter, da Deutschland ein Mann, ein Mann der Tat ward, der sich seinen Platz in der Welt sicherte und daheim auf eigenen Füßen stehen lernte.

Unter den Führern der geistigen Entwicklung dieser Epoche gebührt Theodor Fontane ein Platz in einer Reihe mit Bismarck und Adolf Menzel: nicht als einem Ebenbürtigen, aber als einem innerlich Verwandten.

III.

Die Drommeten sollen schmettern, wenn die Hülle von diesem Standbild Theodor Fontanes sinkt. Sie sollen es hinausrufen in die große Stadt zu all den Tausenden, die in redlicher Arbeit die Woche über sich mühn und an den Sonn- und Festtagen zu Fuß und zu Schiff durch die märkischen Wälder und über die märkischen Seen dahinziehn auf Fontanes Spuren, und ihnen allen sollen sie melden, was dieses Denkmal bedeutet. Es ist keine marmorne Illustration zur deutschen Literaturgeschichte, Es ist etwas, wovon ich nun doch — ich kann mir nicht helfen! mag Fontanes Geist mich auch ironisch am Ohr zausen! — mit Feierlichkeit reden muß.

Hier steht von der Hand eines Künstlers geformt, der selbst als ein Held dem Tod den Siegeskranz abrang, das Monument eines modernen Dichters, der wie kein zweiter preußisches Heldentum, die Ruhmestitel preußischer Könige und ihrer Armee, der die Arbeit des preußischen Volkes verkörpert hat.

Schaut auf ihn! Diesen Bürger der Stadt Berlin aus der Zeit ihres Emporschnellens zur Reichshauptstadt und zur

Weltmetropole! Schaut auf ihn, den Sohn der Grafschaft Ruppin, den Sprößling tapfern Hugenotten-Bluts! Das alte Märchen von der Erbfeindschaft der französischen und der deutschen Nation und das jüngere von der Gegnerschaft englischer und deutscher Kultur hat seine Person und sein Schaffen widerlegt, die ihr Bestes der Mischung aus den Bildungsschätzen der drei Weltnationen danken.

Schaut auf ihn! Denn er ist Fleisch von unserm Fleisch. Treu und eindringlich, feinsinnig und edel hat er die deutsche Heimat und deutsche Eigenart begriffen und geliebt, gehegt und gefördert. Kenner und Freund der Weltkultur, hat er uns eingeprägt die Sehnsucht nach der geistigen nationalen Einheit, hat er unserm durch soziale und konfessionelle Gegensätze zerklüfteten Volk die Grundkräfte des deutschen Wesens lebendig vorgeführt, darin die Getrennten eins sind und sich eins fühlen sollten, und so über den Parteien das Ideal aufgepflanzt des versöhnenden Ausgleichs im Menschlichen.

Er steht hier im alten Berliner Tiergarten, weil er in langen Jahren ein Berliner Kind, ein Berliner Poet geworden war, weil er hier einst im Jahre 1853 dem Holsteiner Theodor Storm gegenüber 'die Berliner Luft' und die sittlichen Kräfte Berlins in Schutz genommen hat mit den Worten:

> „Wir haben uns wie Franz Moor nie mit Kleinigkeiten abgegeben, aber wenn es wieder die großen und ewigen Dinge des Lebens gelten wird, Freiheit (nicht das Barrikadenkind), Unabhängigkeit, Glauben, Sitte, Familie, dann werden wir auf dem Platze sein, wie's unsere Väter gewesen, und den Beweis führen, daß wir fürs Leben auch zu sterben wissen."

Er steht hier in Berlin, weil, als dieser Beweis erbracht war, er dreimal den durchs Brandenburger Tor heimkehrenden Berliner Truppen das prachtvolle Triumphlied sang, weil er den alten Fritz, Kaiser Wilhelm und Bismarck aus der familiären Verehrung und Liebe der Berliner mit Herzenslauten und unübertroffener Kraft der Charakterisierung gefeiert hat. Weil er das große deutsche Wort gesprochen hat: „Allen möglichen Balladenrespekt vor König Erich und Herzog Abel, vor Bornhöved und Hemmingstedt, aber neben Hochkirch und Kunersdorf, ich nehme mit Absicht Unglücksschlachten, weil wir uns diesen Luxus leisten können — geht doch dieser ganze Kleinkram in die Luft." Weil er im harten Kampf

seines Lebens all seine Liebe und Treue und alles Beste seines Könnens jener aufsteigenden Größe unseres deutschen, insbesondere unseres brandenburgisch-preußischen Vaterlandes geweiht hat, als deren Ausdruck und Träger das neue deutsche Kaisertum entstanden ist. Und darum steht er hier, nicht weit von dem blumenumpflanzten Bilde der Königin Luise, wo er bei den Springspielen zierlicher Mädchenfüße so gern das Ergrünen des Berliner Maifrühlings genoß, nicht weit von der ernsten Gestalt des Gemahls der unglücklichen Königin, nicht fern auch von der langen Reihe brandenburgischer und preußischer Kurfürsten und Könige, deren Persönlichkeiten und Taten er kannte in allen ihren Eigenheiten wie kaum ein zweiter.

Wenn Theodor Fontanes echtes Bild, wie es Max Klein zu bilden unternahm, sich entschleiert, dann soll man die Fanfare blasen! Dann soll der alte Friderizianische Kriegsmarsch erschallen, dem Berliner Poeten und Journalisten zu Ehren. Sein Wort und sein Wesen hat uns gestärkt, fürs Leben zu sterben. Er hat uns aber mit seinem Wirken und mit seinen Schriften auch die schwerere Kunst gelehrt: fürs Leben zu leben! Und stärker als der Klang eherner Instrumente tönt aus seiner Lehre die Fanfare der ewigen Freude: Mensch zu sein.

RICHARD WAGNER

WEIHEREDE BEI DER ZENTENARFEIER SEINER GEBURT AM 22. MAI 1913 IM KGL. SCHAUSPIELHAUS ZU BERLIN[1]).

DEUTSCHE RUNDSCHAU, 39. JAHRG. (1913), S. 1—24.

I.

Im Säkularjahr des nationalen Krieges der Befreiung, der Deutschlands Staaten aus Erobererketten löste und ihnen zur friedlichen Erneuerung des eigenen Selbst den Weg bahnte, feiern wir den hundertsten Geburtstag Richard Wagners: des Befreiers der deutschen Kunst, des Erneuerers der nationalen Bühne.

Das Heldentum, welches vor hundert Jahren dem erniedrigten Vaterlande die politische Existenz und neues zukunftsreiches Leben erstritt, schien der nachfolgenden Generation und scheint uns heute übermenschlich. Im Bilde des Helden von übermenschlicher Größe das Ideal des Menschen künstlerisch zu gestalten, das wurde für Richard Wagner das eigentliche Ziel seines dichterisch-musikalischen Schaffens. Und er hat dieses Ziel erreicht, da sein Schaffen wie sein Leben, die jähen Katastrophen und Wunder seines Schicksals, seine Leiden und seine Triumphe selbst das Bild eines übermenschlichen Helden darstellen. Der unsterbliche Sohn des Heldenjahres war der größte Held, den es geboren.

Wir bringen heute diesem Titanen freudig Kränze des Siegs. Wir wissen, der Kampf um sein Werk ist noch immer nicht beendet. Aber wir fühlen uns am heutigen Tage nicht

[1]) Die Feier eröffnete der a-cappella-Chor 'Gegrüßt seid Brüder in des Herren Namen' aus dem 'Liebesmahl der Apostel' (Königl. Domchor) und das 'Siegfried-Idyll' (Orchester der Königl. Oper); den Beschluß machte der Lateranchor aus 'Rienzi' (Königl. Opernchor). — Die hier vollständig abgedruckte Rede wurde in verkürzter Form gesprochen.

gestimmt, das Gedünst der Mißverständnisse und Entstellungen zu durchleuchten, die gerade neuerdings die Person und die Kunst Richard Wagners dem deutschen Volk und der gesamten Kulturwelt zu verdunkeln trachten.

Richard Wagners Werk ist heute Besitz der deutschen Nation. Die stolze Reihe von zehn musikalischen Dramen zieht seit langem beständig über die großen Bühnen Deutschlands, Europas, Amerikas. Tausende von Hörern trinken Jahr für Jahr aus diesen Quellen heiliges Leben. Die Berliner Königliche Hofoper und andere Theater Berlins wie der meisten deutschen Städte rüsten in diesen Tagen neue Aufführungen der Hauptwerke Wagners und setzen, miteinander ringend, ihr höchstes Können ein, um das Gedächtnis des Hundertjährigen durch weihevolle Darstellungen in seinem Sinne zu verherrlichen. Es ist, als sollte so alle Schuld ausgelöscht werden, die in allen deutschen Landen jemals, früher oder jetzt, Säumnis, Gleichgültigkeit, Feindschaft aufgehäuft haben gegenüber diesem freigebigsten Spender unermeßlicher idealer Güter.

Die Feier dieser Stunde darf hiermit nicht wetteifern. Wir wissen, den Künstler und Reformator Richard Wagner ehrt am reinsten und wirkungsvollsten einzig die Tat, die durchdrungen ist von jenem idealen Wollen, das ihm selbst die Fackel trug auf seinem Heldenweg. Aber in diesem Augenblick hat auch das Wort, das unzulängliche Wort sein Recht. Wir bedürfen eines gemeinsamen Ausdrucks der Rechenschaft über dieses unsterbliche Menschenleben, das heute sein erstes Jahrhundert vollendet. Auf erschöpfende Formeln für seine vielstrahlige Kraft hier naturgemäß verzichtend, suchen wir heute den ewigen Kern seiner Schöpfung mit klaren Sinnen zu fassen und längst Bekanntes in unserem Gefühl neu zu erleben.

Wir wollen das lebendige Geheimnis voll empfinden, das den Menschen und Künstler Richard Wagner in seiner Heldenbahn aufrecht hielt und ihn durch das Labyrinth seines Lebens sicher geleitete zum hellen Hügel von Bayreuth.

Ganz erfüllen wird sich dieser Wunsch nur denen, die mit vielen Tausenden in Deutschland und der weiten Welt tiefe Liebe zu Richard Wagner im Herzen tragen. Denn alles Große und aus göttlichem Geiste Geborene kann nur in der Liebe begriffen werden.

Diese Liebe, so mächtig sie in mir ist seit früher Jugendzeit, vermag mein Wort weder zum Ausdruck zu bringen, noch denen einzuflößen, die sie nicht empfinden. Aber die Töne, die wir eben vernahmen und die wohl in uns allen ergreifend nachklingen, ziehen auch den Kühlen und Fremden in ihren Bann und geben vielleicht auch ihm wenigstens eine Ahnung von dem wahren Wesen des Menschen und des Künstlers Richard Wagner, der so oft und nachdrücklich bekennt, daß ihm der Geist der Musik, daß ihm das große Wunder der Kunst und des künstlerischen Schaffens nur in der Idee der Liebe faßbar sei, dessen unvergängliche Schöpfungen in den Frauengestalten der Senta, Elisabeth, Elsa, Brünnhild, Isolde, Kundry die erlösende Macht der Liebe mit immer neu vertiefter Wendung des Sinnes verkünden. Das Siegfried-Idyll, dem wir lauschten, trägt uns auf leisen Schwingen in das Paradies der Unschuld und des Friedens, das jeder echte Künstler in sich erschaffen muß, wenn er seiner Kunst im ewigen Geiste der Liebe und der Menschheit dienen will.

Am Weihnachtstage des Jahres 1870, dem Geburtstage der Frau, die ihm durch sich das höchste Erdenglück gegeben und die ihm im Jahre zuvor den Sohn geboren, erklang dieses wundersame Tongedicht: im häuslichen Feste eines kleinen Kreises nächster Freunde und Helfer, frühmorgens auf der Treppe, als köstliche Überraschung und innig zarter Dank der Liebe. Aber es ist doch mehr. Wagner selbst hat in einem begleitenden Widmungsgedicht den Vorhang gelüftet.

Die 'weltentrückte Stille' der 'Werdestätte' seines Lebenswerkes soll uns umfangen. Wir sollen sehen und fühlen, wie es dort 'wuchs und kräftig erstand': „die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle, uraltes Fern zum trauten Heimatland". Aus der gigantischen Tragödie des Untergangs der Götter- und Heldenwelt taucht ein blühendes Eiland der Liebe auf. Ein Frühlingshimmel leuchtet über einem Märchen des Glücks: ein neugeborner Knabe schlummert seliger Zukunft entgegen, und durch hohe Weisen der Heldenliebe, heilige Klänge göttlicher Weihe dringt träumerisch das Wiegenverslein 'Schlaf, Kindchen, schlaf' und der lustige Hornruf Jung-Siegfrieds. Gewebt aus Motiven der Brünnhildens Erweckung darstellenden Szene im dritten Akt des Siegfried-Dramas, enthüllt dieses Tongemälde in idyllischer Verklärung den Sinn des heroischen

Vermächtnisses, das die sterbende Brünnhilde beim Hereinbrechen der Götterdämmerung an die Überlebenden, an 'des blühenden Lebens bleibend Geschlecht' richtet:

Selig in Lust und Leid
Läßt die Liebe nur sein.

Nur aus dem überströmenden Froh- und Lebensgefühl, das Wagner in seinem Asyl zu Triebschen am Vierwaldstätter See im Jahre 1870 durchdrang, kam ihm diese Stimmung, kamen diese Töne. Es war der entscheidende Wendepunkt seines Lebens. Eine unfaßbare Wirrnis lag hinter ihm!

II.

Die[1]) gehetzten Kapellmeisterjahre an wankenden deutschen Provinzbühnen, die abenteuerliche Flucht aus Riga nach Paris, dem internationalen Zentrum der Oper! Hier der schmählichste Kampf um das nackte Leben. Dann die rettende Annahme und die ersten Triumphe des 'Rienzi' in Dresden, die Anstellung am Dresdener Hoftheater, die zweifelhafte Wirkung des 'Holländers', der ungeheure Eindruck des 'Tannhäusers', mit dem der wilde, für Jahrzehnte die gesamte Musikwelt spaltende Kampf um Wagner anhebt. Und aus des Vielbewunderten, Vielbeneideten, Vielgehaßten vorbildlichen Dirigententaten und überkühnen Entwürfen zur Reorganisation der Hofkapelle und des Hoftheaters wirken ihm höfische, amtliche Kabalen und journalistische Gegnerschaft ein lähmendes Netz, das ihn immer enger umschlingt, bis die Katastrophe der Revolution plötzlich den Reformator der nationalen Bühne in ihren politischen Strudel und in das Exil reißt.

Trotz vielfacher materieller Bedrängnis, trotz der Pein einer sich innerlich lösenden Ehe mit einer ihm geistig fernen Frau wird seinem Heldentum dieses tragische Exil in Zürich ein Stahlbad der Seelenhärtung. Allen Amtsgeschäften, allen Augenblicksbedürfnissen des Theaters und des Konzertlebens der Großstadt entrückt, erstarkte er in der Größe der ihn umgebenden Natur, in der lieblichen und erhabenen

[1]) Die nachfolgenden Ausführungen des Abschnitt II wurden beim Vortrag der Rede in wenige Sätze zusammengezogen.

Schönheit des Alpenlandes und wird, beflügelt durch die qualvollen Entzückungen einer wachsenden Neigung für die Frau des helfenden Freundes, Mathilde Wesendonck, zum Priester des höchsten Ideals der Kunst, das im Überweltlichen entspringt.

Während dieser Züricher Jahre schuf ihm theoretisches Denken, poetisches und musikalisches Gestalten sich wechselseitig durchdringend das Kunstwerk der Zukunft, das heißt das ideale Kunstwerk für jene nationale Bühne, die da kommen soll. So überwand die Kraft seiner Seele den Schmerz, fast als einziger Deutscher seinen 'Lohengrin' nicht hören zu können und was Beethoven die Natur auferlegte, durch die Polizei zu erleiden (an Apel 3. August 1853). Aus allen Enttäuschungen, die seine Erfahrung an den wirklichen Theatern ihm eingetragen, ersteht der Gedanke eines Theaters, das sich über jede Erfahrung erhebt, das große Kunstwerke von neuer Art vorführen soll: Offenbarungen gesteigerten, ursprünglichen Menschentums. Und so vollendet der Verbannte die Dichtung des Nibelungen-Rings und führt deren musikalische Komposition bis zum Ende des zweiten Aufzugs des 'Siegfried'.

Aber dann stockt er, die Kraft versagt. Die Herzenskämpfe, die seine von Anfang an in Resignation sich bescheidende Leidenschaft für die künstlerisch begabte Freundin, Schülerin, Beschützerin und die Trennung von der längst entfremdeten Gattin begleiteten, zugleich das Verzagen, jemals das Riesenwerk der Tetralogie auf der Bühne lebendig machen zu können, trieben hinweg aus der Siegfriedswelt zu der Tragödie der Liebesnacht und Todessehnsucht: 'Tristan und Isolde'. Das Asyl, das die Hochherzigkeit und Liebe des Züricher Freundespaares ihm bereitet, bot, als Mißtrauen und Eifersucht der Gattin einen Konflikt herbeiführte, nun dem innerlich Zerrissenen nicht länger mehr die Sammlung des Schaffens. Nur Auflösung des Haushalts, neue und diesmal einsame Flucht brachte Rettung.

In der schweigenden Stadt der Lagunen kam dieser Kunst des tönenden Schweigens, der tief erlebten Musik des zweiten Tristanaktes, 'allem Wüten der Welt zum Trotz', das Leben, das ihren Schöpfer menschlich befreite. „Held Tristan! Heldin Isolde! helft mir! helft meinem Engel! Hier sollt ihr aus-

bluten, hier sollen die Wunden heilen und sich schließen." So mahnt in Venedig sein Tagebuch (am 3. September 1858). Und für die geliebte Frau, vor der er geflohen, setzt er die Hoffnung hinzu, daß sein Werk, alles irdische Begehren in künstlerischer Erfüllung stillend, ihm die Brücke sein werde der Rückkehr und eines neuen, besänftigten Bundes: „Von hier soll die Welt die erhabene, edle Not der höchsten Liebe erfahren, die Klagen der leidenvollsten Wonne. Und hehr wie einen Gott, heil und klar du mich dann wiedersehen, deinen Freund." Aber diese künstlerische Traumwelt zerreißen abermals die Krallen der Wirklichkeit. Die Drangsale von Paris kündigen sich wieder an, und in dem österreichischen Venedig droht auf Betreiben der sächsischen Regierung dem politischen Flüchtling nach kaum überstandener einsamer Krankheit die Ausweisung. Erst in Luzern findet die Tristanmusik mit dem dritten Aufzug ihren gewaltigen Abschluß.

Und nun setzt aufs neue der peinvolle Kampf ein um die Bühne, wie sie ist. Der als Ersatz für die unaufführbaren Nibelungen dem gegenwärtigen Theater zugedachte 'Tristan' war innerlich und äußerlich zu einer gigantischen Größe und Kühnheit emporgewachsen. So lockt den Propheten des idealen Dramas, da die Amnestierung immer noch nicht erfolgte und Deutschland ihm nach wie vor verschlossen blieb, „das als Lebensbedingung der Kunst notwendigste andere Element, das Element der sinnlichen Wirksamkeit", wiederum nach Paris: genau zwanzig Jahre nach jenem ersten abenteuerlichen Besuch. Hier endlich wieder ein großes Orchester hören und dirigieren, vielleicht auch seine Werke „mit einer eigens dafür ausgewählten deutschen Truppe annähernd im Sinne von Musterdarstellungen zur Ausführung bringen" zu können, dieses Verlangen hatte den Zukunftshoffer zurückgerissen in die flutende Gegenwart der napoleonischen Kaiserstadt. Hier bricht zum zweitenmal über ihn die Katastrophe herein, anders, aber fast noch schrecklicher als das erstemal. Von ihm geleitete große Konzertaufführungen seiner Werke in Paris und Brüssel, die seinen drückenden materiellen Sorgen steuern sollen, bringen statt der Hilfe schwere finanzielle Verluste. Die aufreibenden Proben für den 'Tannhäuser', dem auf kaiserlichen Befehl sich die große Oper geöffnet, werfen ihn in zerrüttende Krankheit. Und der Aus-

gang namenloser Anstrengung und Erregung ist die Niederlage des Künstlers und seines Werks: das widerwärtige Gegenstück der Pariser Kämpfe um Gluck, der berüchtigte Theaterskandal der drei Pariser Tannhäuserschlachten vom 13., 18. und 24. März 1861.

„Mein ganzes Leben und Wirken kommt mir vergebens und unnütz vor, und ich scheine dem zu viel Ernst geliehen zu haben, was der Welt doch nur Spiel war." In dieser Stimmung, die den tragischen Grundkonflikt in Wagners Sein und Schaffen enthüllt, löst er den zweijährigen Pariser Haushalt auf, trennt sich von seiner Gattin zum zweitenmal und kehrt als Schiffbrüchiger nach Deutschland zurück. 'Ich werde den Rest meines Lebens wandern' — so schien es in der Tat. Die langersehnte Heimkehr ins Vaterland, die ihm durch die inzwischen ergangene Amnestierung für alle deutschen Bundesstaaten außer Sachsen, im nächsten Jahr auch für dieses offen stand, gab ihm — es sind seine eigenen Worte aus jener Zeit — erst den Todesstoß. Wohl dauerten und mehrten sich fortan die Ovationen und die erfolgreichen Aufführungen seiner früheren Werke. Das zeigte sich wie bei dem ersten Ausflug an den Rhein noch von Paris aus vor der Tannhäuserniederlage, so jetzt in Karlsruhe, in Weimar und in Wien, wo er im Mai 1861 zum erstenmal den 'Lohengrin' hörte: elf Jahre nach der ersten Aufführung durch Liszt in Weimar (August 1850), fast dreizehn Jahre nach Vollendung der Komposition in Dresden (März 1848). Solche Wirkungen schienen ihn seinem wahren Ziel nahezubringen. Aber dieses selbst blieb ihm in stets erneuter Tantalusqual unerreichbar. Sein Lebenswerk und der 'Tristan' finden nirgends eine Stätte, sein dramaturgisches Reformprogramm zu verwirklichen fehlte ihm nach wie vor jede Grundlage. Und der rührende Sehnsuchtsruf nach einem friedlichen Heim, das ihm ruhiges Zusammenfassen der innerlichen Kraft, ein stilles Aufatmen der Seele, eine sorgenlose Entfaltung seines Schaffens gestattet, die drängende Forderung eines würdigen Schauplatzes für die freie Wirkung seiner Kunst erklingt immer heftiger, verzweifelter.

Von Wien, um den langwierigen, erschöpfenden, hoffnungslosen Tristannöten zu entrinnen, reist er Nächte durch im November 1861 auf wenige Tage nach Venedig zu Wesen-

doncks. Wo ihm Tristans und Isoldens Liebesnacht drei Jahre zuvor als tönendes Wunder aufging, dort will er sie, die ihm diese Töne aus dem tragischen Urgrund menschlicher Liebeswonne erweckte, wiedersehen: die Dichterin der 'Träume', der 'Schmerzen', der Sehnsuchtsklage 'Im Treibhaus'. Er findet nicht, was er hoffte.

In gleichzeitigen Briefen und nachher in seiner Selbstbiographie hat er es bekannt. Das eine hatte er nie aufgegeben, jenes Asyl des grünen Züricher Hügels noch einmal wiederzufinden, in Mathildens Nähe wieder wohnen zu können. Eine Stunde des Wiedersehens in Venedig zerstörte dieses letzte liebe Wahngebilde. Er erkannte: nur seine Entfernung kann der Freundin die ihr nötige innere Freiheit geben. Das legte sich wie Blei auf seine Seele, machte ihn teilnahmlos gegen die Freunde und ihre Freude an Venedigs Kunst. „Die Rückreise nach Wien war recht lang: zwei volle Nächte und einen Tag saß ich zwischen einst und jetzt hilflos eingeklemmt und fuhr so recht ins Graue hinein. Eine neue Arbeit mußte es sein — sonst war's zu Ende! Meinen Blick fesselt gar nichts und wären's die größten Meisterbilder ... Es ist wirklich ein Absterben gegen außen und nach außen: ich sehe nur noch innere Bilder, und die verlangen nur nach Klang."

Die neue Arbeit sind die Meistersinger. Der Marienbader erste Entwurf von 1845, das ironische künstlerisch-formelle Satyrspiel zum Sängerkrieg auf der Wartburg, gewann nun erst den Kern, der im Leben selbst wurzelt. Von jener Rückreise aus Venedig klang's in ihm nach wie eine musikalische Ouvertüre der neu auftauchenden Konzeption. Mit Hast „arbeitete er den alten Plan aus, schob den Jahresriegel vor den Tristan", lehnte alle Einladungen zu Konzertreisen und Aufführungen ab und reiste, sein Leben zu retten, in die Einsamkeit: um 'zu vergessen, daß ich lebe'.

In Wien konnte er nicht länger bleiben. Niemand sonst war er willkommen. In dieser Not ergriff er ein früheres Anerbieten und reiste nach Paris, im Haus der österreichischen Botschaft als segenswertes Glück Aufnahme ohne nötigen Aufwand für bequeme Lebensweise erhoffend. Aber sein Unstern wollte, daß er hier keinen Platz fand. So wurde denn in einem kleinen Hotelzimmer am Quai Voltaire, im Angesicht der Tuilerien und des Louvre und des Riesenverkehrs der

französischen Kapitale dieses deutsche Lustspiel gedichtet, das wie kein zweites deutsche Kunst und deutsches Bürgertum in ihrer echten Blüte verherrlicht. Und die Melodie zu Hans Sachsens Reformationsstrophe 'Wachet auf!' keimte auf dem Wege zur Taverne Anglaise unter den Galerien des Palais Royal. Auch dies gehört zu der tragischen Ironie im Schicksal Wagners. Und es bewährt den bitteren Ausspruch aus dem Jahr zuvor beim ersten Wiederbetreten des deutschen Bodens: „Wenn ich deutsch bin, so trage ich sicher mein Deutschland in mir."

'Nun erst bin ich ganz resigniert,' schrieb Wagner jetzt an Mathilde. Er selbst sieht und fühlt sich nun in Hans Sachs, dessen entsagende Liebe gleich der seinen sich in das tröstende, künstlerische Schaffen flüchtet. Eva empfängt nun Züge des 'Kindes', d. h. Mathildens, und Pogners Gestalt, des edlen bürgerlichen Gönners deutscher Kunst, wird ein Denkmal des reichen hochherzigen Züricher Freundes, wie er offen bald nachher ausspricht. Aber die Musik kann diesem heiteren Drama deutschen Lebens voll doch nur in deutschem Lande aufleuchten. Und hier nirgends besser als am Rhein, den er einst bei seiner ersten hoffenden Heimkehr aus Paris mit Tränen begrüßte, bei dem er damals, des 'Freischütz' eingedenk, als armer deutscher Künstler seinem Vaterland ewige Treue geschworen hatte. In Biebrich, dicht am Rhein und neben dem Schloß, wächst im rheinischen Frühling der neue Frühling dieser einzigartigen Töne: von innen baut sich der jeder sicheren bürgerlichen Existenz noch immer und mehr denn je Entbehrende, eine heitere Welt der Rettung.

Hier, in der Biebricher Stille, sitzt er einsam an seinem neunundvierzigsten Geburtstag unter Blumen, die man ihm ins Haus geschickt, kaum genesen von Krankheit, der Freundin nur noch mit stillen Wünschen für ihr Wohlergehen nahend, ganz also in der Situation des Hans Sachs am Anfang des dritten Aktes, und konzipiert die Orchestereinleitung zu dieser Szene: die unbeschreiblich reine, poesievolle Offenbarung höchster musikalischer und menschlicher Meisterschaft. Der Freundin analysiert er diese Schöpfung tiefbeglückt und mahnt: „Müssen Sie an mich denken, so stellen Sie sich vor, Sie sähen mich immer in der Stimmung dieser Geburtstags-Morgenstunde: dies wird Ihnen tröstlich sein, und auch Sie werden gedeihen."

Auch dieses Biebricher Schaffensidyll nahm vor Erreichung des Ziels ein jähes Ende mit Schrecken. Die 'populäre', 'leichtere' Oper, die an Stelle des für unmöglich geltenden 'Tristan' die lebenden Bühnen erobern sollte, trieb der geniale Drang ihres Schöpfers in neue Bahnen über alles Hergebrachte hinaus. Im August 1862 stellte der Verleger Schott, der seit der Pariser Reise für Wagners Unterhalt während der Komposition fortlaufende Geldvorschüsse geleistet hatte, diese Zahlungen ein. Es scheint, ein Unfall, der Wagners Arbeit unterbrach und in Frage stellte, hatte ihn ängstlich gemacht: Richard Wagner erlitt durch das Zuschnappen eines vernachlässigten Hundes, bei dessen Reinigung er, nach der tief in ihm wurzelnden Liebe für Tiere, mithalf einen leichten Riß am Daumen, der wider Erwarten ihn lange am Schreiben hinderte. Alsbald müssen die Wiener Tristanprojekte aufgenommen und Konzertveranstaltungen als letztes Hilfsmittel wieder ergriffen werden. Nervenzerrüttende Konzertreisen führen ihn nach Prag, St. Petersburg, Moskau und von dem mit großen Opfern in Penzing bei Wien geschaffenen Wohnsitz nach Pest, Prag, Karlsruhe, Löwenberg, Breslau. Und dann erfolgte, da alle Hoffnungen trogen, der endgültige Zusammenbruch.

Heimlich mußte er Penzing verlassen: vor der drohenden Schuldhaft fliehend. Er hatte das Leben satt. Nichts schien ihm übrig, als sich und sein Schaffen in völlige Abgeschiedenheit zu begraben und auf jedes künstlerische Wirken fortan zu verzichten. Der Dichter und Komponist des auf allen deutschen Bühnen umjubelten 'Tannhäuser' und 'Lohengrin' schien dem Untergang verfallen. Die Fortführung seines 'Nibelungen-Rings' auf unabsehbare Zeit unterbrochen, der 'Tristan' nach wie vor überall unmöglich, die Vollendung der 'Meistersinger' ins Unsichere verschoben.

III.

Alle Welt kennt das große Wunder seiner Rettung: die freundschaftliche Huld des jungen Bayernkönigs, den seine Kunst hingerissen und mit unauslöschlicher liebevoller Bewunderung erfüllt hatte. Doch auch diesem Wunder blieb der Fluch nicht fern. Die politische Parteiung Münchens,

persönliche Intrigen, eine beispiellose Hetze trieben Wagner wiederum nach der Schweiz: in ein selbstgewähltes Exil.

Aber nun kam das zweite große Wunder im Schicksal dieses Helden: die Liebe der edlen Frau, der Tochter Franz von Liszts, des hochherzigen Freunds und Apostels, die ihm folgte, die alle Rücksichten der Welt ihm opferte, alle Bande zerriß, aller Schmach trotzte, weil sie aus langer Kenntnis ihn als Menschen und Künstler im Tiefsten begriffen hatte, die als Helferin, Genossin und Gattin ihm endlich das volle Glück des Herzens schuf, des Lebens Schwere ihm linderte und ihn mitfühlend, verstehend, spornend zur Höhe führte.

Das Idyll von der Zukunft des Kindes Siegfried, das Morgenständchen der weihnachtlichen Geburtstagsfeier des Jahres 1870, galt jener Frau, galt dem Sohn und Erben, den sie dem Einsamen geboren, dem Heim, das sie dem Umhergetriebenen bereitet, und in dem er nun endlich die 'Meistersinger' hatte vollenden können.

Die heiligen Klänge der erwachten Walküre, die Melodie der ewigen Liebe des Weibes, verschlingen sich in dem Triebschener Weihnachtsidyll mit dem holden Gestammel des Wiegenliedes, weil dem ringenden Künstler in spätem Liebesglück seine Natur sich strahlend verjüngt, weil — es sind seine eigenen gleichzeitigen brieflichen Worte — er fühlt, daß ihm bisher „eben nur die Ruhe fehlte, um seine Kraft erst jetzt nach ihrer lautersten Wirksamkeit zu bewähren". Die Geburt des Sohnes nannte er den schönsten Tag seines Lebens. Im Sommer 1870 schreibt er von diesem Sohn: „Der gedeiht nun mit meinem Werk und gibt mir ein neues langes Leben, das endlich einen Sinn gefunden hat." Die seit elf Jahren unterbrochene Komposition des Siegfried-Dramas, deren Vollendung kaum noch erwartet wurde, konnte der Sechsundfünfzigjährige damals mit den Entwurf des dritten Aktes beschließen und so das Werk lebendig machen, in dem deutsche Märchenlieblichkeit, herrliche älteste Heldenpoesie der Edda und allerpersönlichste Züge sich wundervoll vereinen. Und sofort schreitet er an die Vollendung der 'Götterdämmerung'.

In dem an der Schwelle des Alters geschaffenen Siegfried-Idyll rieselt die Zauberquelle der Kunst und der Lebenskraft Richard Wagners: jenes Element kindhafter Unschuld das ihm gleich Mozart und Schubert in reicher Fülle eignet.

Im Leben äußerte es sich in der „Fähigkeit, aus dem Ernstesten in den befreienden Unsinn umzuschlagen", in harmlosem Scherz oder tollender Lustigkeit, oft selbst zum Schrecken der liebenden Frau. In diesem Idyll erscheint es künstlerisch geformt: hier mischt sich in geheimnisvollem Einklang Ernst und Spiel, Feierlichkeit und Naivität, ein träumerisch tiefsinniges Hinausblicken in die Unendlichkeit, in die göttliche Stille, und eine schmeichelnde Schalkhaftigkeit, ein leises Necken. In diesem Idyll wird der Held zum Kind, und um das Kind schimmert künftiges Heldentum. Die Befreiung vom Seelendruck, die Auflösung aller Unruhe des Bluts, die jenes Biebricher Vorspiel zum dritten Meistersingerakt so menschlich irdisch austönte in Lauten wehmütiger Entsagung und in dem gedämpften Ruf der geistigen Erweckung, im leisen Feierklang des Reformationsliedes, sie wandelt sich in dem Triebschener Idyll in ein von Himmelslicht umflossenes Bild der Insel der Seligen.

Als Richard Wagner der geliebten Frau und den Freunden diese Poesie in Tönen erklingen ließ, lag sein ganzes bisheriges Dasein und Wirken hinter ihm wie ein Vorspiel. Er sieht vor sich nichts als einen neuen Anfang: das Lächeln einer großen Verheißung. So, im jugendlichen Gefühl der Unüberwindlichkeit seiner künstlerischen Sendung, empfindet er die Zukunft seines großen Werkes, das nun bald zum Leben erwachen soll, als das Bild des träumenden Knäbleins. Und in dem Tonidyll, zu dem dieses Bild sich gestaltet, atmet das Glück des nun endlich erreichten Lebens-Asyls, darin die Wiederaufnahme der Komposition des Nibelungenrings, die so lange ein Torso zu bleiben bestimmt schien, und die Vollendung des großen Werkes gesichert ist wie ein im häuslichen Frieden beschirmtes Spiel. Aber das Siegfried-Kind dieses Idylls ist dem Genius ihres Schöpfers die Ahnung noch größerer Dinge. Mit dem häuslich-persönlichen und dem künstlerischen Sinne verschlingt sich ein dritter: der nationale.

In jener großen Zeit der deutschen Siege, da der deutsche Kaisergedanke neu erstand und durch Bayerns König entscheidend gefördert wurde, beseelte Wagner eine überschwengliche Hoffnung auf Deutschlands Zukunft, auf die volle geistige Verwirklichung des Gedankens der Reformation, der in jenem 'Wachet auf!' der 'Meistersinger' so herrlich erklungen, auf

den Anbruch des 'Göttertags', auf die ideale Erhebung der deutschen Kunst. Die Begleitverse zum Siegfried-Idyll verraten es, wie Wagner neue Seelenkräfte damals zuwuchsen aus dem Bewußtsein, als Hüter und Wiedererwecker alter deutscher Sagenschätze der nationalen Aufrichtung des geeinten Vaterlandes und dadurch dem Frieden und der Läuterung der gesamten Menschheit zu dienen. Er glaubte, indem er die germanische Heldenwelt neu gestaltete, der deutschen Nation den Weg zu weisen in ihr altes Heimatland, darin sie sich erfrischen sollte. Und so wird ihm Siegfried der Held, der ihm künstlerisch jetzt ersteht, und Siegfried das Kind, das ihm als Erbe nun in der Wiege liegt, das Symbol des im Sieg den Frieden gewinnenden jungen Deutschen Reiches.

Fast gleichzeitig mit jener häuslichen Weihnachtsaufführung entstanden Verse, in denen Wagner das deutsche Heer vor Paris feiert. Die Taten dieses Heeres — so kündet sein Gedicht, für das Bismarck ihm warm gedankt hat — sind selber das Lied ihres Ruhmes und brauchen kein anderes Preislied:

So heißt das Lied
vom Siege-Fried,
von deutschen Heeres Tat gedichtet:
der Kaiser naht: in Frieden sei gerichtet!

Im Hochgefühl seines persönlichen Glücks und der Herrlichkeit des geeinten Vaterlandes faßt dieser kindlich gläubige Hoffer des nationalen Wunders die Verwirklichung, d. h. Vollendung und ideale Darstellung seines Kunstwerkes der Zukunft und Deutschlands nationalen Aufschwung unter kaiserlichem Zepter als eine gemeinsame Angelegenheit. Während er jubelnd die Krönung des Kaisers, des modernen Siegfried, erharrt und sie bald danach in seinem grandiosen Kaisermarsch verherrlicht, rüstet er sich, der deutschen Kunst die edelste Krone zu erobern.

Und nun erst begreifen wir den letzten und tiefsten Sinn: das Idyll von Triebschen sang im Grunde nicht von dem Paradies an der stillen Seebucht, und seine Aufführung am Weihnachtsmorgen des Siegesjahres 1870 war mehr als das Gelegenheitsspiel eines häuslichen Festes im Kreise der Freunde. Dem, der es schuf, und den ersten wissenden Hörern erklang darin die Ahnung eines höheren Festspiels vor einer idealen Freundesgemeinde.

Den Verstehenden singt das Siegfried-Idyll das Geheimnis von Bayreuth: es verkündigt, daß endlich der Plan der vor zwanzig Jahren erlassenen ewig denkwürdigen 'Mitteilung an meine Freunde' der Erfüllung nahe: Darbietung idealer dramatischer Kunst als Festspiel in einem Verein von Freunden, die sich künstlerisch eins fühlen wie eine Familie, an einer Stätte, die dem lastenden Erdendasein, den Sorgen des Alltags entrückt ist. Und weil dieses der tiefste Sinn jenes Ton-Idylls ist, darum wurde es während der folgenden Jahre der Vorbereitung des Bayreuther Festspiels den nächsten Freunden und Helfern zugänglich gemacht und aufgeführt als eine Art liturgische Musik der bald sich bildenden stillen Gemeinde von Bayreuth.

In jenen letzten Tagen des Siegesjahres 1870 richtete Wagner den Blick nach der Hauptstadt des werdenden neuen Deutschland: Berlin. Aus dem Asyl kehrte er zurück ins neue Deutsche Reich, an die Stelle, wo der neue Siegfried in der Majestät des allgeliebten Kaisers erstanden war.

Wie anders fand er sich hier wieder als einst, da er Berlin zum ersten Male betreten!

IV.

Siebenundsiebzig Jahre sind es heute, daß Richard Wagner seinen dreiundzwanzigsten Geburtstag in Berlin verbrachte: in trübster Lage. Seiner Magdeburger Dirigentenstelle infolge des Bankerotts der dortigen Operntruppe verlustig, suchte er, mittellos, seine komische Oper 'Das Liebesverbot', einen Reflex der Kunst Bellinis und Aubers, am hiesigen Königstädtischen Theater unterzubringen, und hoffte vergeblich, trügerischen Versprechungen trauend, dort die Kapellmeisterstelle versehen zu dürfen. Das war im Jahre 1836. Vor neunundsechzig Jahren wurde dann, am 7. Januar 1844, zum ersten Male in Berlin ein Tondrama Richard Wagners lebendig: unter seiner eigenen Leitung und mit stärkstem Erfolge, den er selbst entzückt seiner Frau brieflich geschildert hat. Nicht aus dem 'Rienzi', der den Berlinern den Schüler und siegreichen Rivalen der Spontini, Meyerbeer, Auber, Halevy gezeigt hätte, sondern aus dem 'Fliegenden Holländer', seiner ersten schöpferischen Tat, lernte man ihn kennen. Und nicht

in den weiten prunkvollen Räumen des abgebrannten Opernhauses, wo vorher und nachher die große Oper nach Pariser Muster die Sinne berückte, sondern in dem edel schlichten Hause Schinkels, das uns heute umfängt, haben die Berliner Richard Wagner zuerst lieb gewonnen.

Hier dauern so sinnenfällig, wie vielleicht nirgends sonst in Berlin, die Erinnerungen an die klassische Zeit Weimars, an die Bühne Goethes und Schillers. Der geniale Bau, griechische Architekturformen im Geist moderner Kunst erneuernd, ist, da er die Mauern des älteren Hauses benutzt, immer noch derselbe Schauplatz, auf dem Jahrzehnte früher Berlin zuerst den Dramen Schillers und dem großen Dichter in Person gehuldigt hatte. Hier war von Iffland in einer künstlerisch abgestimmten Aufführung 'Die Braut von Messina' vor eine große Öffentlichkeit gebracht worden: der kühnste Versuch einer Wiedergeburt der antiken Tragödie, aber zugleich in Stoff und Stil eine Station auf dem Wege zum romantischen Drama; die Bewährung eines Programmes, das Schiller 1797 brieflich Goethe entwickelt hatte: daß sich aus der Oper „wie aus den Chören der alten Bacchusfeste ein Trauerspiel in edlerer Gestalt loswickeln sollte", „im Pathos ein freieres Spiel, weil es die Musik begleitet".

Diese *heute allzu wenig beachteten* Versuche einer Reform der Oper auf das Drama hin sind ein Teil einer großen europäischen Bewegung des Widerstandes gegen das rhetorische, konventionelle Sprechdrama des französischen Klassizismus, die in England und Italien entstanden war, aber auch in französischen Geistern wie Diderot und Rousseau, in den Gedanken und künstlerischen Versuchen Lessings, Sulzers, Klopstocks, Herders und Wielands eine Macht wurde und in Glucks Neugestaltung der tragischen Oper ihren ersten vollendeten Ausdruck fand. Unter dem tiefen Eindruck der Taurischen 'Iphigenie' Glucks wollte Schiller im Einklang mit Goethes verwandten gleichzeitigen Versuchen den Chor dem Drama mit Beteiligung von Gesang und musikalischer Begleitung wieder gewinnen. Doch da der rechte Komponist sich nicht fand, griff man zu dem Notbehelf, die Chöre in einzelne sprechende Personen aufzulösen, und so blieb das dramaturgische Problem dieses Meisterwerks auf den deutschen Bühnen bis heute ungelöst. Dieser Zug zur Oper und zur gleichzeitigen

Wiederbelebung des antiken Chores wie der szenischen Plastik der antiken Tragödie beherrschte damals auch Goethes gesamte Bühnenproduktion: seine 'Helena', seine 'Pandora', sein 'Epimenides', die Vollendung des ersten Teiles des 'Faust' und der ganze zweite Teil des 'Faust' bezeugen das.

Aus dieser Tradition und aus Anregungen von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann hat auch Wagner geschöpft. Die Verbindung des romantischen Dramas mit einer Wiederbelebung der antiken Tragödie — das war der Leitstern seiner gesamten dramatischen Reform. Und Goethes 'Faust', seit unauslöschlichen, in der Leipziger Schulzeit empfangenen Eindrücken ihm vertraut, war und blieb eine Anregungsquelle seiner künstlerischen Phantasie. Denn er fand darin, zumal im zweiten Teil, ein Programm und Vorbild für das Gesamtkunstwerk in seiner Vereinigung von Wort und Ton mit Bild und reichster Szenerie. Zu seinen frühesten Kompositionen gehören Entwürfe einer Faust-Musik, in Melodrama und Gesang, und von einer geplanten Faust-Symphonie wurde wenigstens ein Satz fertig: die sogenannte Faust-Ouvertüre.

Wenn wir heute den Schöpfer des nationalen deutschen Musikdramas, des idealen Theaters von Bayreuth feiern im Hause des nach Weimarischem Vorbild schaffenden modernen Klassizisten Schinkel, in dem Hause, darin Iffland die 'Braut von Messina' inszenierte, in dem Hause, vor dem das Standbild Friedrich Schillers die Wacht hält, so tun wir es in dem Bewußtsein, daß Richard Wagners Lebensarbeit das Erbe Schillers und der nationalen Kunstbewegung des 18. Jahrhunderts angetreten hat, und daß sein an dieser Stelle getaner erster selbständiger Schritt, 'Der Fliegende Holländer', eine Erfüllung jener Hoffnung bedeutet, es werde sich aus der Oper ein Trauerspiel in edlerer Gestalt entwickeln[1]).

Von jenem Berlin, das im Jahre 1844 hier den 'Holländer' und seinen Komponisten wenige Tage nach der ersten Aufführung des Werkes in Dresden mit sympathischer Überraschung empfing, stand das neue Berlin des jungen Deutschen Reiches, in das Richard Wagner im April 1871 eintrat, weit ab.

---

[1]) Vgl. zu den obigen Andeutungen meine umfassendere Darstellung dieser geschichtlichen Zusammenhänge in der 'Deutschen Rundschau' 1910 (Februar, März, April): 'Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik', oben S. 119—229).

Auf der königlichen Opernbühne herrschten als künstlerisch führende Werke jetzt 'Tannhäuser' und 'Lohengrin'. Sie hatten der Kunst Wagners, alle gegnerischen Strömungen zurückdrängend, auch in den weiten Kreisen unbefangener Bildung eine treue Anhängerschar erworben. Unsterbliche Künstlernamen: Mathilde Mallinger, Albert Niemann, Marianne Brandt, Franz Betz bleiben mit diesen ersten Berliner Siegen der Kunst Richard Wagners ruhmvoll verbunden. Bei der ersten Meistersinger-Aufführung (am 1. April 1870), der die Anwesenheit des Königs, des ganzen Hofes und fürstlicher Gäste bedeutsamen Glanz verlieh, schien es zwar, als sollte eine Schlacht im Parkett die Gegensätze der streitenden Parteien zum Austrag bringen. Aber der künstlerische Sieg, bei dem Mathilde Mallinger und Franz Betz nächst dem Dirigenten Karl Eckert das Hauptverdienst zufiel, war trotz dieser unwürdigen Opposition und den blinden Kritiken der Presse unzweifelhaft. Die Königliche Akademie der Künste, in deren Musiksektion so mancher Gegner Wagners saß, hatte das besiegelt, indem sie dem Vielbekämpften die Ehrenmitgliedschaft verlieh.

Als Ehrenmitglied der Berliner Akademie hielt Wagner seine vorgeschriebene Antrittsrede in der Plenarsitzung des 28. April 1871 und sprach über die 'Bestimmung der Oper'. Er, der fast volle fünfunddreißig Jahre zuvor in Berlin vergeblich für seine romanisierende Jugendoper sich bemüht und mit seinem ersten Versuch einer nationalen Oper siebenundzwanzig Jahre vorher sich Berlin zuerst gezeigt, der im Jahre 1847 auf Befehl König Friedrich Wilhelms IV. die drei ersten Berliner Rienziaufführungen im Opernhaus dirigiert hatte. Aber Berlin lernte doch eigentlich jetzt erst von Angesicht zu Angesicht und mit Ohr und Seele die blitzende, hinreißende, durchgeistige Genialität seiner Künstlernatur in zwei Konzerten kennen, in denen er Werke von sich und Beethoven dirigierte. Darunter befand sich die Faustouvertüre, das Denkmal der bittersten Zeit der Pariser Vereinsamung aber auch der Kaisermarsch und die Schlußszene der 'Walküre', Denkmäler der künstlerischen Zukunftshoffnung des Siegers. Und der ehrwürdige Kaiser des neuen Deutschen Reiches, die Kaiserin, der gesamte Hof steigerte den Eindruck dieser Tage durch ihre Teilnahme am Opernhauskonzert zur

schönsten Ermutigung. Damals ward in Berlin der Geist zum erstenmal lebendig, in dem die Tat von Bayreuth sich vorbereiten sollte.

Aber es dauerte viel länger, als Wagner und seine Freunde hofften, bis diese Tat sich vollendete. Kurz bevor es dazu kam, hatte Berlin noch einmal Gelegenheit, Wagners Künstlerwillen am Werk zu sehen. Unter seiner persönlichen Mitwirkung erschien auf der Bühne des Opernhauses die Schöpfung, welche am reinsten und künstlerisch strengsten den neuen tragischen Stil seines Musikdramas verkörpert: 'Tristan und Isolde'. Jedem Zeugen dieser von einer starken Begeisterung und Hingabe aller beteiligten Künstler getragenen Aufführungen bleibt insbesondere unvergeßlich Albert Niemanns Genie, das die elementare Naturkraft einer heroischen Persönlichkeit und eines singulären schauspielerischen Instinkts zu der Äschyleischen Größe idealer Tragik verklärte und durch seine rührende künstlerische Pflichttreue, durch das volle Aufgehen in der musikalisch-dichterischen Gestalt für alle Zeit ein höchster Bewunderung und Dankbarkeit würdiges Beispiel gegeben hat.

Wenige Monate später schuf die übermenschliche Heldenkraft des dreiundsechzigjährigen Meisters, bis zum letzten Augenblick mit namenlosen Hemmungen siegreich kämpfend, dem viel verspotteten Kunstwerk der Zukunft Gegenwart und Leben. Das Vertrauen auf die Gemeinde der Freunde, der helfenden Patrone, der selbstlos mitwirkenden Künstler und auf die Hilfe deutscher Fürsten, voran des deutschen Kaisers und des Königs von Bayern, hatte dennoch nicht getrogen. Der Märchentraum des Triebschener Idylls von Siegfrieds Zukunft wird Wahrheit. Walhalls Götter und Siegfried der Held schreiten über die Bühne des hohen Hauses auf dem lieblichen Hügel über der entlegenen fränkischen Stadt. Und unter den Hörern mit warmem Interesse der erste Kaiser des Deutschen Reichs.

V.

Die Tat von Bayreuth hat in der gesamten Kunstgeschichte, ja in der Geschichte überhaupt, nicht ihresgleichen. Niemals hat der ideale Wille eines Künstlers, kaum je der eines Staatsmannes oder Fürsten aus eigener Kraft gegen eine Welt des

Widerstandes eine ähnlich große geistige Schöpfung aus dem Nichts hervorgezwungen. Aber jetzt auf der Höhe dieses nie dagewesenen künstlerischen Erfolges vollendet sich erst die Tragik in Wagners Leben.

Das 'Unter uns' der feiertäglichen nationalen Kunst, das Festspiel in dem fränkischen Idyll war ein einmaliges Ereignis, das sich so niemals wiederholen, das die Vollendung und Ergänzung, die Wagner ihm zugedacht hatte, niemals finden sollte.

Schon dieses erste Festspiel hinterließ eine Schuldenlast, deren Deckung schwierig war und Wagner lange zu Opfern zwang. Der Plan einer Wiederholung auf gleicher Grundlage durch freiwillige Beisteuern bei freiem Eintritt für Unbemittelte, scheiterte. Und das Hauptziel blieb unerreicht: weder kam die Gründung einer Bayreuther Schule für dramatischen Unterricht und Stilbildung zustande, welche die Grundlage herstellen sollte für die Sicherung der idealen Rechte des Kunstwerks, als ein lebendiger schöpferischer Organismus nach den inneren Gesetzen seines Geistes und seiner Form anerkannt, begriffen und dargestellt zu werden, noch gelang die Aufbringung eines großen finanziellen Fonds zur dauernden Erhaltung der Festspiele und zur Gewährung des freien Eintritts an alle, die darauf Anspruch haben.

Auch das Bühnenweihfestspiel des Jahres 1882, der 'Parsifal', Wagners letztes Geschenk an die Menschheit, konnte nicht in dem freien, idealen Sinn der Welt zugänglich gemacht werden, der dem Bayreuther Gedanken entsprach. Es mußte das Prinzip der an jeden verkäuflichen Eintrittskarten angewandt werden.

Mitten im Schaffen an der Parsifal-Musik hat Richard Wagner sein Siegfried-Idyll der Öffentlichkeit übergeben. Es war das ein Opfer, das er nach hartem Kampf zur Tilgung peinlicher materieller Verpflichtungen bringen mußte. Der Gattin und ihm und allen Seinen erschien es als ein Raub und eine Entweihung, diese heilige Blüte des friedlichen Eilands einer fühllosen fremden Menge preiszugeben. Aber dieses Opfer war doch auch eine Gabe an die angewachsene Schar verstehender Freunde. Neugedichtete Widmungsverse Wagners erkannten das offen an: was bisher als tönend Glück und stille Freude in des Hauses Schranken gehegt und

genossen war, das soll zum Dank nun denen erschlossen werden, die Treue ohne Wanken, die dem Siegfried-Drama und dem Sohne holde Gesinnung bewiesen. Und dieses Dankesopfer selbst warb unzählige neue echte Freunde in allen Fernen der Welt, die nun geistige Teilnehmer wurden des idealen Vereins, den Wagner erhoffte. Dieser Vorgang ist von symbolischer Bedeutung: er kennzeichnet das Schicksal, das Wagners Tat und Wollen nach seinem ersten großen Bayreuther Triumph beschieden war und beschieden sein wird.

Das Wollen des Publikums der ersten Festspiele von Bayreuth, an das Wagner in einer berühmten, viel verkannten Ansprache appelliert hatte, war nicht stark oder nicht mächtig genug, die deutsche Kunst, für die hier ein erstes Beispiel — nicht etwa ein absolutes, immerdar nachzuahmendes Muster oder gar eine alleinige Offenbarung! — gegeben war, im vollen Sinn des Bayreuther Gedankens und dauernd zu erhalten. So mußte Wagner dem Drängen weichen, das aus allen Teilen Deutschlands, bald auch des Auslands ihn bestürmte: in München, Leipzig, Hamburg, Wien und an vielen anderen Orten beschritt im Lauf der nächsten Jahre der Nibelungen-Ring die großen Bühnen. Die heroische Tragödie für den Festtag eines feierlich gestimmten, empfänglichen Kreises an weltentrückter, idyllischer Stätte wurde ein Teil des Repertoires: ein Gegenstand des künstlerischen Wettbewerbs der großen Theater, die, mochten ihre Leiter auch bemüht sein, ideale Pflichten als die bestimmenden anzuerkennen, doch naturgemäß geschäftlichen und mancherlei menschlich alltäglichen Rücksichten sich fügen mußten.

Wagner sah dem wie ein abwartender Zuschauer zu. Aber bei der ersten Berliner Aufführung im Mai 1881 im Viktoriatheater nahm er doch teil an den letzten Proben und sagte nach dem Schluß *der musterhaften, begeistert aufgenommenen ersten Darstellung des 'Rheingolds' sowie am Ende* des ersten Zyklus, überwältigt von diesem beispiellosen spontanen Erfolg, sein letztes Wort an das vollzählig versammelte geistige Berlin. Mit herzgewinnender Güte und einem Ton bescheidenen Stolzes, der allen Zeugen dieser ergreifenden Szenen unvergeßlich bleibt, bekannte er seinen Dank und seine Überraschung, daß dieses für einen kleinen Kreis von Freunden konzipierte fremdartige Werk in der

großen Stadt, die hauptsächlich an Unterhaltungskunst gewöhnt sei, solchen Beifall und solch allgemeine Teilnahme gefunden habe.

Sie alle wissen wie diese allgemeine Teilnahme in ganz Deutschland, in der ganzen Welt sich gesteigert und vertieft hat, wie Wagners Schöpfungen in Berlin gepflegt und geliebt werden. Sie alle wissen auch, wie der Nibelungen-Ring nach Wagners Tod auch an seiner ursprünglichen Stätte wieder erstand und in Darstellungen fortlebt, die sich beständig dem höchsten Ideale nähern. Dreißig Jahre nach dem ersten Festspiel hat unser Kaiser, der als Prinz Wilhelm auch jenen ersten glänzenden Berliner Nibelungentagen von 1881 beigewohnt hatte, Worte der Freude und Dankbarkeit gerichtet an die Pflegerin des Erbes von Bayreuth, die Gattin Richard Wagners: durch ihre Treue und ihre ausdauernde Kraft, für die ihr im Säkularjahr der Berliner Universität deren philosophische Fakultät durch das Ehrendoktorat gedankt hat, war der Bayreuther Gedanke nun allen Werken seines Urhebers die Quelle erneuter, von den besten Kennern und Verehrern kaum geahnter Wirkung, der echten Wirkung geworden.

Sie alle, vom 'Holländer' bis zum 'Parsifal', haben nun fast Jahr für Jahr vom Festspielhügel an Tausende von Hörern aller Zungen erhebende Labung gespendet.

Die Künstler, die an diesem Bayreuther Festwochendienst mitwirken, stammen überwiegend von unsern deutschen großen Opernbühnen, doch teilweise auch von denen des Auslandes. Und mit Stolz darf die Berliner Hofoper sich rühmen, mit ihren hervorragendsten Kräften an der musikalischen und szenischen Darstellung wie an der künstlerischen Leitung der Bayreuther Festspiele beteiligt zu sein. Die Namen, die zu nennen wären, sind auf Ihren Lippen.

So besteht ein wechselseitiger Wetteifer zwischen den Festtagsaufführungen an der Weihestätte im Frankenland und den deutschen Opernbühnen, die sich bestreben, auch im täglichen Dienst der Kunst das Feiertagsideal, wie es Bayreuth immer wieder vor Augen stellt, nicht aus dem Gedächtnis zu verlieren.

Möge dieser Zusammenhang erhalten bleiben, auch nachdem durch den Beschluß der deutschen Volksvertretung das Weihefestspiel von Bayreuth aufgehört hat, ein Vorrecht

des Ortes zu sein, in dessen Erde Richard Wagners irdische Reste ruhen. Und wenn vor wenigen Monaten um den 'Parsifal', diesen friedenvollsten Ausklang einer erlösten Künstlerseele, zornig gekriegt wurde, so können die Parteien vielleicht heute die Waffen senken und den Hader vergessen in dem Bewußtsein, daß auf beiden Seiten ja doch Liebe kämpfte um den Besitz und vollen Genuß eines als köstlich empfundenen Guts, daß doch auch in dem hastenden Lärm der großen Städte die darstellenden Künstler und ihre Hörer mit andächtiger Seele einen Abglanz schaffen können von jenem stillen Eiland heiliger Kunst, das im Siegfried-Idyll zum Ton ward und in jedem Festtag von Bayreuth wieder auftaucht.

Daß dies geschieht und weiter geschehe, dafür wirkt nun in blühender Manneskraft der, dessen erste Kindheit und Zukunft einst im Triebschener Tongemälde sich verklärte, der am Tage der Nachricht von Sedan unter Donner und Blitz, den zustimmenden Zeichen des Himmels, getauft ward als Helferich Siegfried Wagner. Er, dem das Schicksal auch die Gabe selbständigen künstlerischen Schaffens in die Wiege gelegt hat, erfüllt mit treuester Pietät das prophetische Wort, das bei seiner Geburt Richard Wagner aussprach: „Mein Sohn wird seines Vaters Namen erben und seine Werke der Welt erhalten."

VI.

Richard[1]) Wagners Kunst und Leben sind eins, und nur zusammen können sie begriffen werden. Der Musiker, Dichter, Kunsttheoretiker; der Reformator des Theaterbaus, der szenischen und mimischen Darstellung, des dramatischen Gesangsstils; der philosophische Publizist; der Sozialethiker — sie alle bilden ein Ganzes. So wenig Goethes Naturforschung und politische Anschauungsweise oder Schillers Kosmopolitismus je als erledigt gelten können, weil unsere Wissenschaft oder wir selbst darüber hinausgekommen zu sein glauben, so wenig wird man Wagner gerecht, wenn man ihn nur als Musiker betrachtet. Gewiß darf man sich freuen, daß neuerdings

[1]) Das Nachfolgende bis S. 491, Z. 17 blieb bei dem Vortrag der Rede fort, und ebenso S. 491, Z. 4 v. u. bis S. 493. Z. 6.

die musikalische Fachwissenschaft und Kritik sich bemüht, ihn, den so lange rückständiger Hochmut der Zunft als Musiker nicht für voll nehmen wollte, in seiner rein musikalischen Bedeutung zu erfassen und zu allgemeiner Anerkennung zu bringen. Jeder Versuch, der darauf hinzielt, verdient lebhaften Dank. Wagner steht — dies wird jetzt immer klarer — in einer Reihe mit Bach und Beethoven, und ihnen neben Weber dankt er am meisten von seinem musikalischen Duktus. Aber er kennt und nutzt den reichen Schatz musikalischer Seelensprache vieler anderer Vorgänger und Zeitgenossen von Palestrina und Gluck bis auf Auber, Spontini, Spohr, Marschner, Loewe, Berlioz und Liszt.

So wird er der Urheber eines neuen musikalischen Ausdrucks, im Pathetischen wie im Naiven, im Erotischen wie im Mystischen: Pfadfinder einer neuen Tonalität, einer neuen Melodik, einer neuen Harmonik, der die Chromatik und freie Modulation alle Tiefen und allen Wechsel innerer Erregung aufschließen; Fortbildner und Vollender des akkompagnierten Rezitativs der alten Oper und Glucks, Webers; Bahnbrecher der dramatischen Polyphonie des Orchesters, das sich in zahlreichere Instrumentengruppen teilt und durch selbständig hervortretende bestimmte Instrumente von mannigfacher Klangfarbe charakterisierend, deutend, koloristisch mitwirkt. So wird er der Gestalter einer unerhörten redenden Plastik knapper einfacher Motive von eminenter Schlagkraft, Beseelung und musikalischem Reiz, Schöpfer einer musikalischen Charakteristik von Personen und Handlungen, von Stimmungen der elementaren Naturerscheinungen, der Landschaft und der Situation. So wird er der Meister der innern dramatischen Einheit und des dramatischen Übergangs der Stimmung. Beides erreicht er, Webers Ansätze weit übertreffend, durch Verwandlung der Opernnummern (Arien, Duette, Ensemblestücke) in eine innerlich zusammenhängende Reihe dramatischer Szenen, ferner durch Wiederkehr und künstlerische Verwebung gewisser, Personen und Situationen charakterisierender Motive ('Leitmotive'), die teils in der dramatischen Symbolik der Reminiszenz, teils mit dem Fortgang der Handlung sich thematisch umbildend, in der neu erworbenen Fülle rhythmischer, harmonischer, melodischer Umfärbung und Steigerung sich als bis dahin unbekannte Ausdrucksmittel von höchster künstle-

rischer Bedeutung bewähren, wie sie dem gesprochenen Drama abgehen.

So wird er vor allem der Vollstrecker weit zurückreichender Bestrebungen, die Musik zu regenerieren aus ihrem verschütteten Urquell, sie zu befreien aus ihrer Entartung, von Formalismus, Virtuosentum, aus der Sklaverei des Effekts, des leeren Spiels mit dem sinnlich Schönen. Durch ihn wird die Musik, was sie in ihren Anfängen war, was sie in dem Schaffen großer Meister und naiver Künstler immer von Zeit zu Zeit wieder wurde, was sie sein soll: die Schwester der Poesie und in der Oper ihre gleichberechtigte Genossin, nicht ihre Herrin. Durch ihn ersteht aus bescheidenen Keimen seiner Vorgänger der Sprechgesang zu herrlicher Blüte, der den unorganischen Zwiespalt der Arie und des Rezitativs, arioser und deklamatorischer Melodik in einer neuen, künstlerischen Einheit, der dramatischen Melodik, auflöst und so Träger wird der dramatischen Handlung.

Durch Wagner in Wahrheit erfüllt sich der Traum Rousseaus, Klopstocks, Glucks und Herders und so vieler anderer, und es erneut sich eine der Grundkräfte der Musik: die Sprache der musikalischen Gebärde, der pantomimischen Handlung. Hier wurde Wagner der Sämann einer Entwicklung, die erst in unseren Tagen sich auslebt. Unübersehbar ist die Wirkung Wagners auf die Musik der gesamten Kulturwelt. Dem die Gegner früher immer die Unfruchtbarkeit seiner Kunst entgegenhielten, weil er niemals Schule machen werde wie Mozart, der hat eine Herrschaft über alle Zweige der musikalischen Produktion ausgeübt wie kaum ein anderer. Ihm, der die deutsche Musik von der Tyrannei romanischer Modekunst befreit hat, haben Frankreich und Italien begeistert gehuldigt. Paris, das seinen 'Tannhäuser' auspfiff, drängte sich zu seinem 'Lohengrin' und sucht sich nach und nach alle Teile des vielverspotteten Kunstwerks der Zukunft mit eingehendem Ernst und Eifer anzueignen. Der Komponist des 'Trovatore' wird in hohem Alter Wagners Schüler. Die slavische, die böhmische wie die russische Musik hat er früh entscheidend beeinflußt. Die vor dem französisch-deutschen Krieg geäußerte Hoffnung eines seiner ersten französischen Verehrer, des Elsässers Edouard Schuré, es werde das Zukunftskunstwerk als Erneuerung der ursprüng-

lichen Musik, die in der Poesie wurzele, Band und Mittel werden einer dereinstigen Verbrüderung aller Nationen der Menschheit, schien mir und gewiß vielen mit mir noch im Jahre 1876 eine komisch phantastische Übertreibung. Aber ist diese Hoffnung nicht seitdem in gewissem Sinne Wahrheit geworden? Hat Bayreuth nicht Jahre hindurch in dem gemeinsamen kathartischen Entzücken die Schranken der Rassen und Völker, der Konfessionen, der sozialen Unterschiede, der Parteigegensätze weggerissen und auf Tage wenigstens das jugendtrunkene 'Seid umschlungen Millionen!' erfüllt? Und mag auch ein Aufflammen der nationalen Erregung diesen ausländischen Enthusiasmus vielleicht zeitweise dämpfen: darin muß die Welt einig bleiben, der größte künstlerische Deuter des modernen Geistes des 19. Jahrhunderts und der einzige, der ihm im Theater siegreich den Weg zur idealen Höhe weist, ist Wagner.

Unser Sieg von 1870, die Gründung des Deutschen Reichs, der hohe Aufschwung des deutschen Handels und der deutschen Industrie haben im Ausland dem deutschen Namen, der deutschen Kraft und Tüchtigkeit Respekt verschafft. Die Kunst Richard Wagners hat uns in der geistigen Oberschicht der gesamten Kulturwelt Freunde geworben und den künstlerischen Beruf Deutschlands wieder zu Ehren gebracht wie zur Zeit Schillers und Goethes.

Und wenn die gesamte Bühnenkunst der Welt seit geraumer Zeit der Zug einer Opposition gegen Realismus und Naturalismus durchzieht und das Streben nach einem idealen Stil, nach romantischer Stimmung und bedeutsamer Symbolik, wenn vielfach unsere Sprechdramen musikalische Elemente in der szenischen Struktur zu Schau stellen, so wirkt auch hier die Kunst Richard Wagners befruchtend mit.

Aber nicht der Musiker Wagner allein ist es, dem wir heute huldigen. Und auch nicht der dramatische Dichter. Wohl verblassen neben Wagners dramatischer Neugestaltung der altgermanischen und mittelhochdeutschen Epik alle anderen Versuche: Fouqué, Hebbel, Immermann, Jordan, Geibel, Wilbrandt, Dahn. Wohl ist die Größe und Einheit der dramatischen Idee, die Geschlossenheit der Komposition des Nibelungen-Rings eine Tat größter Dichterkraft. Und die Meisterschaft des dramatischen Kontrastes, der dramatischen Exposition (man denke an den ersten Akt des 'Lohengrin', des

'Tristan'!), der Situationsstimmungen, der prägnanten Charakteristik, des pathetisch-tragischen wie des grotesken und naiven Stils rückt ihn an Shakespeare, die tragische Erhabenheit, Wucht und übermenschliche Gewalt der Leidenschaft rückt ihn an Äschylus heran. Jedoch Wagner selbst will nicht als Dichter des Wortes, er will und darf nur als Dichter und Komponist dieses Wortes gemessen werden. Und auch dies reicht noch nicht hin: nur das Beispiel, das er gab für die szenische, mimische, gesangliche Darstellung seines Dramas in dem diesem gemäßen idealen Stil künstlerischer Wahrheit, bringt seiner Kunst volles Leben, erlaubt es, seine Leistung zu würdigen.

Die Vielseitigkeit seines Wirkens und die scheinbaren Widersprüche seiner Gesamterscheinung sind das eigentliche Geheimnis seines Genies. Kaum glaubt man ja, daß derselbe Mensch in zwei kurzen Lebensabschnitten je ein Paar so polarisch entgegengesetzter Kunstwerke hervorbringen konnte wie den 'Holländer' und den 'Lohengrin', den 'Tristan' und 'Die Meistersinger'. Ebenso scheinen 'Nibelungen-Ring' und 'Parsifal' zwei Welten mit verschiedenen Atmosphären. Und ähnliches wiederholt sich innerhalb desselben Werks: der erste und der zweite Akt der 'Walküre' und des 'Parsifal' scheinen in ihrer dramatischen Antithese kaum noch demselben Künstlertemperament entsprungen. Gleichwohl bindet alle diese Gegensätze die Einheit dieses Riesengeistes, der in seiner Kunst zwar rastlos aufwärts stieg von der Überschwenglichkeit, Weichlichkeit, Redseligkeit zu geklärter Strenge der Wahrheit, im ewigen Kern seines Wesens aber von Anfang bis zum Ende derselbe und sich selber treu blieb. Mit nichten war der 'Parsifal' ein Abfall von den Idealen seines früheren Lebens, ein seniles Zusammenbrechen vor dem Kreuze.

Unsere heutige Feier eröffnete der Chor aus dem 'Liebesmahl der Apostel':

> Gegrüßt seid, Brüder, in des Herren Namen,
> Der uns zum Mahl in Eintracht hier vereint,
> Damit inbrünstig seiner wir gedenken,
> Der von uns schied, den unser Herz beweint!
> Kommt her, ihr, die ihr hungert, die ihr dürstet,
> Zu stärken euch, beut er sein Fleisch und Blut!
> Was wollen wir nun zagen, warum schmachten,
> Da solche Labung uns erquicken soll?

Das Werk, dem dieser Chor entnommen, eine 'biblische Szene für Männerchor und Orchester', entstand zu Dresden im Frühjahr 1843, also in der Zeit unmittelbar nach Vollendung der Dichtung des 'Venusbergs', wie damals noch der 'Tannhäuser' hieß, und es zeigt seinen dreißigjährigen Schöpfer mit gleicher Andacht dem Mysterium des christlichen Abendmahls künstlerisch hingegeben wie das im Alter vollendete, aber bis in die Anfänge des 'Tristan' zurückreichende Weihfestspiel vom heiligen Gral. Ja, wenn in diesem Jugendwerk Stimmen aus der Höhe der Kuppel erklingen: „Seid getrost, ich bin euch nah, und mein Geist ist mit euch," so ist hier im Keim die Konzeption des Gesanges der Knabenstimmen aus der Kuppel der Gralsburg vorgebildet.

Lange hat man in Richard Wagners Kunst die wunderbare Einheit ihrer Entwicklung verkannt. Die nächste Aufgabe der wissenschaftlichen Erforschung dieses einzigartigen Lebens und Schaffens wird es sein, gewisse durchgehende Elemente klarzustellen.

Von Anfang an durchzieht Wagner die tiefe Antinomie, in der sein dramatisches Genie wurzelt: der Widerspruch zwischen dem Ausleben der Persönlichkeit und der Weltentsagung, Liebes- und Tatenkraft und Todessehnsucht, altgermanischem Heldentum und christlichem Erlösungsbedürfnis. Das Tannhäusermotiv ist in gewisser Hinsicht das immer wiederkehrende Grundthema aller Dramen Wagners. Auf diesem Dualismus ruht sein dramatisches Genie. Und zugleich die Tragik seines Künstlerdaseins: der ewige Drang zur Welt und die ewige Flucht in die Träume der Einsamkeit. Das ist das eine.

Das andere aber ist das eigentümliche Verhältnis von Erlebnis und Erfahrung zur künstlerischen Idee, zur Erfindung der Phantasie und zur Reflexion. Es ist erstaunlich, in welchem engen Zusammenhang ihrer Idee nach alle Dramen Wagners miteinander stehen. Sie bilden gleichsam eine kontinuierliche Reihe mit notwendiger, sich ergänzender und steigernder Vollständigkeit. Und doch vibriert in allen, viel lebendiger und persönlicher als man früher glaubte, die eigenste und innerste Erfahrung. Hier wie kaum irgendwo sonst waltet das von Goethe formulierte Gesetz der wiederholten Spiegelung in künstlerisch zeugender Kraft. Die 'Meistersinger' entstanden

zunächst als künstlerisches Gegenstück zum 'Tannhäuser', wenn auch angeregt durch frühe persönliche Nürnberger Erlebnisse. Aber ihre Musik gewinnt erst Leben durch die Spiegelung des Gedichtentwurfs in der Lossagung von Mathilde Wesendonck *und in der verzichtenden Neigung zu der jugendlichen Mathilde Maier aus Mainz*. Und wie im 'Tristan' Sagenstoff und künstlerische Idee, Theorie der Kunst und der künstlerischen Traumwelt sich durchkreuzen mit den Reflexen wirklicher Liebesleidenschaft und auf das Wachsen und Ende dieser Leidenschaft zurückwirken, das ist ein ergreifend anziehendes Schauspiel.

Den Anklägern gegenüber, die aus Wahn oder Sensationssucht in der Rolle des *Advocatus diaboli* Wagner zum Komödianten, Hexenmeister und Baalspriester einer verlogenen Kunst stempeln wollen, die Größe und Lauterkeit des Menschen, des Künstlers, des Reformators Wagner zu beweisen, ist unmöglich. Es ist aber auch nicht nötig. Im Fall Wagner werden sie ihre Sache nicht gewinnen. Als Goethes hundertjähriger Geburtstag gefeiert wurde, fanden die unsinnigen Beschuldigungen Börnes, Wolfgang Menzels und anderer noch bei vielen Gehör, und auch heute — man vergesse es nicht — gibt es in Deutschland eine mächtige Partei und weite Kreise, die Goethe verachten und hassen. Gefährlicher sind die falschen Freunde Wagners, die unter halber oder auf Teilgebiete reservierter Anerkennung giftige Pfeile der Entstellung in Lobsprüche hüllen. Aber zu gewissen Irrtümern, die auch unter gerechter Urteilenden das Bild Wagners trüben, muß man Stellung nehmen.

Wagner war nicht der blinde Revolutionär der Kunst, für den er vielen gilt. Er hat den geschichtlichen Faden unserer geistig-künstlerischen Kultur niemals durchreißen, niemals durch seine Kunst das gesprochene Drama unserer großen Dichter und die frühere Musik verdrängen wollen. Sein ganzes Leben hindurch hat er tausendfältig durch Tat, Rede und Schrift bewährt tiefste Liebe, reichste Kenntnis und sicherstes Verstehen der bedeutenden Dramatiker aller Zeiten, unter denen ihm Äschylus, Shakespeare, Calderon, Schiller, Goethe und Heinrich von Kleist am nächsten standen. Es lag ihm in der Zeit seiner Reife fern, zu erwarten oder gar zu fordern, daß künftig auf deutschen Bühnen nur noch Tragödien mit Gesang

und Orchestermusik gegeben werden sollten. Und ebenso war er weit entfernt, die großen Meister der früheren Musik gering zu achten. Wurzelte doch sein Können und Schaffen ganz in ihnen.

Ältere Meisterwerke wie Palestrinas 'Stabat Mater' und Glucks Aulische 'Iphigenie' hat er wieder belebt durch glückliche Neubearbeitung, und er hat, wie neuerdings verdienstliche musikalische Forschung außer Zweifel stellt, dabei eine erstaunliche Vertiefung in die fremde Künstlerpersönlichkeit und deren Stil, eine wundervolle Kongenialität bewährt. Zeitlebens betrachtete er sich dankbar als Schüler Carl Maria von Webers. Am 'Freischütz', den ebenso wie den 'Fliegenden Holländer' Berlin zuerst in diesen Räumen, die uns heute vereinen, kennen gelernt hat, machte Wagner als Kind seine ersten Versuche im Klavierspiel, und der 'Freischütz' stand als Heiligtum über dem Künstlergelübde des aus Paris Heimkehrenden. Als Dresdner Kapellmeister war Wagner Webers Nachfolger, und er hatte diese Stellung durch die Probedirektion der 'Euryanthe' angetreten. Wagner hat die Überführung der Reste Webers aus England nach Dresden durchgesetzt und die dafür aus Euryanthemotiven geschaffene Trauermusik, die er öfter in seinen letzten Jahren im Kreise der Seinen am Klavier spielte, erscholl bei seiner eigenen Bestattung. Auch für Spontini und Auber, selbst für Bellinis 'Medea' und 'Norma' hat er stets eine dankbare Anerkennung bewahrt. Von seiner Verehrung für Beethoven und Bach zu schweigen, hat er übereifrigen Freunden, die etwa fanden, an Mozarts D-dur-Sinfonie sei 'nicht viel dran', mit Entrüstung widersprochen: „die Themen der ersten zwei Sätze müsse man in Diamant fassen"; auf Mozarts und Haydns Werken fuße unsere ganze Musik; das Andante in Haydns G-dur-Sinfonie gehörte für ihn zum schönsten, was je geschrieben. Und als nach dem 'Parsifal' begeisterte Bewunderer meinten, nun könne ihnen Beethoven kaum noch behagen, wies er das mit äußerstem Mißfallen zurück.

Das Komponieren im Wagnerianischen Stil zu fördern oder zu loben, war er selbst der Letzte. Er wußte und hat es oft genug ausgesprochen, daß es neben und nach ihm andere Entfaltungsmöglichkeiten echter Kunst gebe von abweichender Art.

Er hat gleich Bismarck — mit seiner diesem polarisch entgegengesetzten Natur, aber mit gleicher Stärke des Willens und gleicher Heldenkraft der Seele — dem germanischen Geist im Reiche der Kunst eine neue Weltrolle von überlegener Macht erobert, und er hat über den ganzen Erdkreis hin, soweit die geistige Kultur der Menschen dringt, diesem Reiche der Kunst die Souveränität stabiliert, das heißt die innere Freiheit, das Recht und die Pflicht, sich selbst nach eigenen Zielen, Gesetzen, Formen zu regieren, die ihrer Natur und ihrer überweltlichen, aber der idealen Erziehung der Menschheit dienenden Aufgabe gemäß sind. Richard Wagner war und ist der größte Befruchter der Weltkunst, nicht etwa bloß der Musik und des Theaters, sondern aller Künste, der seit Goethe gelebt, vielleicht der größte, der je gewesen. Schon das widerlegt den Irrtum, daß er der Herold nationaler Beschränkung und Überhebung, eines künstlerischen oder sittlichen Chauvinismus hätte sein können.

'Für die Erwachenden' schrieb Richard Wagner, wie er selber sagte, seine letzten Schriften, worin er, gleich Dante, der ihm in früher Jugend durch seinen Oheim, den feinsinnigen und gelehrten Kenner italienischer Literatur, Adolf Wagner, nahe trat, mit heiligem Zorn wider alles Halbe und alles Gemeine seiner Nation und der Welt den Spiegel vorhält. Aber in diesem schroffen, heftigen, verbitterten Kämpfer für das Ideal der Kunst, an dem allein er Welt und Leben, Sittlichkeit, Politik, Wissenschaft maß, wohnte der unendliche, unersättliche Drang einer liebenden, mitteilungsbedürftigen, nach Liebe, Freundschaft, Verständnis lechzenden weichen Seele und die Eindrucksfähigkeit, der Stimmungswechsel eines Kindes. Held und Kind: in dieser Antinomie erschließt sich das innerste Geheimnis seiner dämonischen Natur. In allem, was er empfand, schrieb, tat und künstlerisch hervorbrachte, war und blieb er einzig das schöpferische Genie, das, gewiß nicht rein von menschlichen Schlacken, nur dem unwiderstehlichen Zwang seiner zum Göttlichen strebenden Natur folgte.

Das Menschliche in Richard Wagner redet zu uns mit der vollen Wärme erst nach seinem Tode: aus seiner Selbstbiographie, seinen Briefen an die erste Frau und seinem Briefwechsel mit Mathilde Wesendonck.

Es ist mit Recht gesagt worden: wer diese Kundgebungen nicht kennt, der kennt nicht den Künstler Wagner, der kennt und begreift nicht sein Werk und sein Wesen. Der Adel und die Güte seines Herzens strömt aus diesen drei Dokumenten, die auch, rein literarisch betrachtet, Ewigkeitswert haben, so wundervoll echt und stark hervor, daß selbst der Widerstrebende davon tief bewegt wird. Wagners Briefe, zumal an die beiden grundverschiedenen Frauen, enthüllen in geradezu unvergleichlicher Weise dichterische Kunst und menschliche Aufrichtigkeit, Tiefe des Gemüts und Phantasie-Reichtum, Gerechtigkeit und sittliche Kraft, eine unendlich rührende Teilnahme für alle Schwachen, Armen, Hilflosen, eine fast beispiellose innige Liebe für die Tiere, für Hunde, Pferde, Vögel, die treuen Kameraden seiner Einsamkeit und seines Elends, und sie gehören in der Reihe der wahrhaft großen Weltbücher zu den liebenswertesten. Auch von anderen Briefreihen Wagners gehen ähnliche Eindrücke aus. Erst die unverkürzte Gesamtausgabe seiner Briefe wird den wahren Richard Wagner der Welt offenbaren. Man hat ihn einen Zauberer gescholten. Wohl, die edle Magie des Herzens, die in Liebe und Freundschaft verwandte Menschenseelen an sich zieht, ihre Treue gewinnt und unverbrüchlich ihnen dankbar Treue hält, sie hat Richard Wagner sein Leben lang geübt mit einer magnetischen Kraft, einer Fähigkeit der Assimilation und einer Inbrunst, die ihresgleichen nicht haben.

Am 9. Juni 1850 schreibt der politische Flüchtling aus Zermatt nach kurzem Zusammensein mit Frau Ritter und deren Kindern, bei der Trennung: „Da bin ich wieder allein, und das Glück ist verflogen wie ein Traum. Wie lebe ich nun? Lebe ich überhaupt?“ Da hat man den Grundtrieb seiner Natur. Aus ihm allein begreift man sein künstlerisches Wesen, begreift man das Wunder von Bayreuth und die musikalisch-poetische Symbolik des Siegfried-Idylls. Die Öffentlichkeit, für die Wagner allein schaffen konnte, war nur eine kleine Gemeinde einzelner. Das ist die Lohengrintragik seiner Künstlerschaft, im Grunde aller Künstlerschaft: die ungeheure Sehnsucht des in seiner Größe notwendig einsamen, aller menschlichen Entwicklung vorauseilenden Genies, der Welt anzugehören und von ihr verstanden zu werden in fraglos vertrauender und sein tiefstes Wesen verstehender Liebe.

Das ergibt den ewigen Konflikt in der Wirkung seiner Kunst: denn diese enge Welt, der er angehören möchte, erweitert sich wieder zur kalten, weiten Öffentlichkeit, die das Mysterium des künstlerischen Schaffens und Wiedererschaffens, d. h. des idealen Dramas und seiner stilgemäßen Darstellung durch Stumpfheit der Sinne und des Gefühls entadelt.

VII.

Der Gehalt des Heldenlebens, dessen erstes Jahrhundert heut abläuft gehört auf immer der Menschheit. Er kann wohl zuzeiten sinken in der Schätzung der Welt, wie auch die Wirkung des Homer und Äschylus, die Wirkung Dantes und Shakespeares, Miltons und Klopstocks, Goethes und Schillers, Bachs und Beethovens im Wechsel der Epochen wächst und abnimmt. Aber er wird immer wieder emporsteigen. Freilich, gleich allen großen Führern der Menschheit wird auch er uns geschichtlich werden. Und in diesem Sinne rücken wir in der Tat mit jedem Jahre von ihm ab. Aber seine lebendige Wirkung kann niemals ausgeschaltet, kann niemals überwunden werden. Und alle moderne Kunst, die echt ist — denn die Modekunst der Artisten hat innerlich nichts mit ihm gemein —, zehrt, sei es Musik, sei es Drama oder eine andere Kunst, auch ohne es zu wissen, von seinem Erbe, ist Frucht seines Geistes und Beispiels.

Aus der unvergleichlichen Totalität und der wunderbaren Einheit dieses Menschen und Künstlers, Musikers, Dichters, Reformators, Propheten strahlt eine unverlierbare heroische Kraft des idealen Willens, des höchsten künstlerischen Strebens und organischen Vollbringens, eine überströmende Fülle menschlicher Liebe und Güte, edelsten Mitleids mit allem, was Leben und Seele hat, sei es Mensch oder Tier, ein göttliches Licht der Erlösung.

So war er und bleibt er einer der mächtigen Erwecker unserer Nation und der Menschheit. Ein künstlerischer Verwandter seines ersten dramatischen Helden, des römischen Tribunen und Danteschülers Rienzi, dessen sechshundertjährigen Geburtstag in diesem Frühling mit Rom und Italien die Welt hätte feiern sollen. Ihn, den auch moderne Wissenschaft als Narren und Phantasten mißachtet, hat Wagners

erstes bedeutendes Werk mit intuitivem Verständnis in seinem wahren Wesen erkannt: als Befreier und Erwecker Roms, als Bahnbrecher des Gedankens der Nationalität, als einen der großen Propheten der modernen Wiedergeburt der Menschheit. Das schlafende mittelalterliche Rom rief er auf zu neuem Leben, zur Sehnsucht einer am eigenen Altertum gestärkten großen Zukunft. Am Pfingstfest des Jahres 1347 begann er seine Tat: als ein Pfingstwunder des heiligen Geistes sollte sie wirken, zum Ritter des heiligen Geistes ließ er sich weihen. Mit fortreißender Kraft hat Richard Wagners unsterbliche Oper dem römischen Tribunen sein *Santo Spirito cavaliere* nachgetönt. Und auch das 'Liebesmahl der Apostel', das uns heut in der Einleitung unserer Feier nahetrat, ist aus dem religiösen Menschheitsgedanken Rienzis herausgewachsen: die Ausgießung des heiligen Geistes stellt es dar und den Übertritt des Christentums aus der partikulären Stammesbeschränkung in den Weltberuf:

Ist denn
Jerusalem die Welt? Blickt doch um euch!
Seht die unzähl'gen Völker dieser Erde,
Die der Verkündigung des Wortes trauen!
Seht die Beherrscherin der Welt, seht Rom!
Dort wird dem Worte Macht, die ganze Welt
Gleich einem Lichtstrahl zu durchdringen!

Das ist ein Hauptgedanke in den Manifesten und Briefen des geschichtlichen Rienzi, der ähnlich auch bei Dante und Petrarca erscheint, und Wagner hat ihn sicher aus dieser Quelle. Auch Richard Wagner blieb Zeit seines Lebens ein Ritter heiligen Geistes! Auch er ein Prophet und Schöpfer nationaler Erneuung und Befreiung, aber auch ein Priester der Wiedergeburt der Menschheit: gleich Rienzi, gleich Dante.

Den 'Erwachenden' galt Wagners Kunst, Tat, Wort. Dieses 'Wachet auf!' und dieser Drang nach Erlösung erschallt hundertfältig in seinem gesamten Leben und Wirken. In dem Chor aus dem 'Liebesmahl der Apostel', den wir heute hörten, in seiner Komposition des Reformationschors von Hans Sachs, die bei der heutigen Nachmittagsfeier im Opernhaus vor der Berliner Jugend ertönen wird, in dem Morgenweckruf von Monsalvat und den Sphärenklängen der Gralschöre.

Dieses 'Wachet auf!' klinge fort aus Richard Wagners schöpferischem Leben, seinen schöpferischen Taten, seinem

schöpferischen Wollen, auf daß sein Leben, sein Tun, sein Wollen immerdar der deutschen Nation und der gesamten Kulturwelt bleibe das wahre 'Kunstwerk der Zukunft' und allen Schläfern nah und fern stets aufs neue die frohe Botschaft bringe, die in seinem 'Rienzi' dem von Unterdrückung befreiten, neues Leben hoffenden römischen Volk der Chorgesang aus dem Lateran strahlend entgegenjauchzt[1]):

Erwacht, ihr Schläfer nah und fern,
Und hört die frohe Botschaft an:
Daß Romas schmacherloschner Stern
Vom Himmel neues Licht gewann!
Seht, wie er strahlt und sonnengleich
In ferne Nachwelt siegend bricht!
Zur Nacht sinkt Schmach, so totenbleich,
Zum Wonnetag steigt Freiheitslicht!

[1]) Bei der Feier setzte hier unmittelbar ohne Pause der Chorgesang ein.

WAGNER UND DAS DEUTSCHTUM

EINE BETRACHTUNG FÜR DIE ZEIT

BERLINER TAGEBLATT 1916, 14. MAI NR. 246, 2. BEIBLATT.

Am Beginn des ersten Kriegswinters hat Richard Sternfeld in der Singakademie den wesentlichen Inhalt dieser Rede[1]) gesprochen — und gespielt. Denn ihm ist es gegeben, Wagners Wollen und Schaffen mit so eindringender Kenntnis darzustellen, wie sie nur ein Menschenleben im uneigennützigen, wissenschaftlichen Dienst des Meisters erwerben konnte, und zugleich diese belehrende und im höchsten Maße zuverlässige Darstellung zu beseelen durch musikalische Vergegenwärtigung planvoll gewählter Bruchstücke aus Wagners Tonschöpfungen.

Zwei volle Stunden saß zu dieses Redners und Spielers Füßen andächtig ein erlesener Hörerkreis. In dem nämlichen Saal, mit dem sich so viele bedeutende Erinnerungen des geistigen Berlin verknüpften, hatte im ersten Frühling des jungen Deutschen Reichs (am 30. April 1871) Richard Wagner selbst als hinreißender Dirigent seiner Faust-Ouvertüre im Urteil der Berliner die entscheidende Wendung herbeigeführt, die wenige Tage später sein Opernhauskonzert vollendete. Fortan ahnten und fühlten in der werdenden Reichshauptstadt alle Unbefangenen, daß die Niederlage, die ein Jahr zuvor, nach der Parkettschlacht der ersten 'Meistersinger'-Aufführung (am Bismarcktage 1870!). dem gesamten Wirken und Streben Wagners die damalige Berliner Musikkritik bereitet zu haben glaubte, nur deren eigene unsterbliche Niederlage gewesen war, und seitdem wuchs, obgleich das Berliner Musikleben noch jahrzehntelang von den

[1]) Richard Sternfeld, Richard Wagner und der heilige deutsche Krieg. Oldenburg, Gerhard Stalling, 1916 (Erweiterter Abdruck).

wagnerfeindlichen Machthabern geknebelt blieb, stetig das Häuflein der Verstehenden. Langsam enthüllte sich die verleumdete, verhöhnte, unverstandene 'Zukunftsmusik' als die große neue Kunst der deutschen Zukunft. Heute ist diese Kunst längst siegreich durch die Welt geschritten, als die mächtigste Erweckerin und Befreierin des gesamten modernen Kunstgewissens. Schon hatten bei uns nach der Säkularfeier Wagners einzelne Gelbschnäbel der jüngsten und allerjüngsten Modernität, zum innigen Behagen aller unbelehrten, offenen und scheinbar belehrten, heimlichen Gegner des deutschen Kunstreformators, an den Gedanken und dem Werk seines Lebens die Vergangenheitszüge des Alterns erspähen wollen. Als der deutsche Weltkrieg hereinbrach, verstummte der Rabenchor dieser ewig nach der Sensation von übermorgen Lüsternen. Auf hundert deutschen Bühnen erklangen in überfüllten Theatern Wagners Töne und Werke jung und frisch, als hörte man sie zum ersten Male, und doch auch verständlich und vertraut, als wären sie längst und von jeher der natürliche, notwendige Ausdruck deutscher Art und Kunst, zugleich aber jetzt das unmittelbare Bekenntnis des großen Augenblicks: gemeinsamer nationaler Bedrängnis und Siegeszuversicht.

Diese Stimmung gab der Vortrag Sternfelds wieder, stärkte und vertiefte sie. Es hatte etwas tief Bewegendes, als dieser edelste und getreueste Bekenner und Lehrer des Bayreuther Gedankens von demselben Podium, wo einst der vielverkannte Meister in Feuerblitzen seines Genius seine hohe Sendung offenbart hatte, auf dem Hintergrund des ungeheuren nationalen Erlebnisses das innerliche Wesen, das Ringen und Vollbringen Richard Wagners entfaltete. Auch heute, im 22. Kriegsmonat, geht von Sternfelds Rede (die gedruckt zwar des Beistands der Töne entbehrt, dafür jedoch beträchtlich erweitert und sachlich bereichert ist) eine starke, äußerst lebendige Wirkung aus.

Gewiß tut uns, wie im musikkritischen Teil dieser Zeitung mehrfach mit Recht betont worden ist, am meisten not eine ganz objektive, umfassende und tiefdringende Beschreibung und Wertung der musikalischen Formen Wagners. Denn in diesen lebt seine eigentliche Größe, durch die er den schöpferischen Bahnbrechern der deutschen Musik an die Seite tritt. Aber jeder Versuch, dies in eingehender Analyse darzustellen, wird

immer nur einem beschränkten Kreis verständlich sein: den wenigstens einigermaßen fachmäßig gebildeten Musikkennern. Sternfelds Ausführungen wollen der breiten Menge der Gebildeten Richard Wagner in der menschlich-künstlerischen Einheit seiner Schöpfernatur nahe bringen: den Dichterkomponisten des musikalischen Dramas, den Reformator des modernen Theaters, den Befruchter der Weltkunst, der doch Eins ist mit dem politischen Gelegenheitspoeten, dem Kunstphilosophen und sozialen Kritiker, und der in allem immer der eine Führer und Helfer ist für die nationale Befreiung und Erneuerung der deutschen Kultur. Sternfeld zeigt, wie in dieser ernsten neuen Zeit, die über uns kam, Wagners Kunst, seine Dichtung, seine Schriften, sein Leben selbst neu vor uns stehen und innerlicher, verständlicher, lebendiger als jemals zu uns reden. In biographische Umrisse von meisterhafter Kraft der Andeutung zeichnet Sternfeld ein reiches Bild dieser wunderbaren Künstlerlaufbahn: sie ist scheinbar ganz ausgefüllt von einem Schaffen aus persönlicher Überzeugung und Leidenschaft, von einem übermenschlichen Kampf gegen Feindschaft und Mißgunst, Lüge und Verleumdung, gegen die trotz allen Erfolgen sich immer erneuernden Schläge des Unglücks, aber sie bringt gleichwohl fortwährend Gedanken und Werke hervor, die in herrlichen Spiegelbildern dem deutschen Volke das Ideal seiner Größe und Mündigkeit vorführen.

Mit Recht bekannte Wagner in den stürmischen Juniwochen des Jahres 1866: „Mit Deutschland steht oder fällt mein Kunstideal." Diesen politisch-vaterländischen Grundzug seines Lebens und Schaffens hat Sternfeld hell beleuchtet. Als Vorklang ertönten die wuchtigen Lohengrinverse des deutschen Königs und des Gralsritters wider 'des Reiches Feind' aus dem 'öden Ost' und seine 'Horden'. Es folgte 1848 des revolutionären Hofkapellmeisters Programm einer deutschen Flotte und eines deutschen Weltkolonialreichs: „Nun wollen wir in Schiffen über das Meer fahren, ein junges Deutschland gründen, die edelsten, gottähnlichen Kinder zeugen und erziehen": hier wurzelt — wer weiß davon? — die spätere Lehre des abtrünnigen Wagner-Schülers Nietzsche! Demselben Jahre gehört ein politisches Gedicht an die deutschen Fürsten und Völker gegen Rußland. Nach der endlichen Rettung durch Bayerns jungen König entstand in München die schöne Schrift

'Was ist deutsch?'[1]) (1865), die den deutschen Geist als das Bewußtsein und die Verkündigung erklärt, „daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt". Gleich nachher ('Deutsche Kunst und deutsche Politik', 1866) kam die noch schärfere Formung: „Deutsch sein heißt die Sache, die man treibt, um ihrer selbst willen treiben". Das schöne Wort wurde während des Weltkrieges oft wiederholt, selten nennt man dabei den wirklichen Urheber: Wagner. Endlich erwuchs, allmählich reifend, die künstlerische Verherrlichung des neuen deutschen Kaisertums.

Am Aufstieg stehen lyrische Verse eines neuen Stils in jener freien Strophenkunst, die Wagners 'Meistersinger' wiederbelebt hatten: das schwerflüssige und schwerverständliche, gedankenreiche, prachtvoll herbe und leidenschaftliche Gedicht 'An das deutsche Heer vor Paris' (Januar 1871). Wer von unseren Gebildeten oder selbst von unseren politischen Geschichtschreibern kennt es? Dann erstand als Gipfel der grandiose 'Kaisermarsch', den Sternfeld trefflich analysiert und mit Recht hoch bewundert, eine wuchtige Volkshuldigung im Freien für Massengesang und großes Orchester. Bei der Berliner Siegesfeier verschmähten diesen 'Kaisermarsch' die Maßgebenden und verschuldeten es, daß er gegen seine künstlerische Bestimmung in den Konzertsaal getrieben wurde, allwo er noch heute allein erklingt. Wäre das gleiche Schicksal dem Werk eines großen Malers oder Bildhauers unserer Zeit widerfahren, wie hätte sich die Presse und die öffentliche Meinung entrüstet!

In langer Reihe durchziehen jene politisch-nationalen Kundgebungen Wagners fast sein ganzes Leben. Dennoch sind sie dem größeren Publikum beinahe unbekannt geblieben. Indem Sternfeld ihre Bedeutung und ihren inneren Zusammenhang erkennt, findet er auch die erschöpfende Formel für das Grundthema des Wagnerschen Musikdramas. Vom 'Rienzi' und von dem Entwurf 'Wieland der Schmied' bis zum 'Parsifal' ist es der Held-Befreier: der Held als Erretter, Er-

[1]) Diese Schrift und verwandte Stücke aus Wagners Werken sind vereinigt, in dem weitester Verbreitung würdigen Bändchen 'Was ist deutsch?', das Sternfeld für unsere Zeit im Verlag von Breitkopf und Härtel (Leipzig 1915) zusammengestellt hat.

löser. Diese heroische Idee aller seiner Schöpfungen macht Wagner zu dem wahren Bühnendichter der gegenwärtigen deutschen Heldenzeit. „Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, die eine gemeinschaftliche Not empfinden" — gibt es eine Erklärung des Begriffs 'Volk', die uns heute stärker ans Herz griffe? Nie hat ein deutscher Dichter deutsches Wesen und Sehnen schöner, tiefer erfaßt als Wagner in den Schlußsätzen seiner Vorrede zum 'Wieland': „O einziges, herrliches Volk, das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel und schwinge dich auf!" In der Not hat das deutsche Volk auch heute sich Flügel geschmiedet und Schwerter zu seiner Befreiung aus den Fesseln und Schlingen seiner Neider, wie der kunstreiche Schmied Wieland der altgermanischen Sage, dem in der Gefangenschaft der Neiding die Sehnen der Füße durchschnitt, um ihn an der Flucht zu hindern. „Flügel und Schwerter", ruft Sternfeld begeistert, „das sind die Kräfte dieser heiligen Kriegszeit!"

Für die kommende Friedenszeit, hofft Sternfeld, wird Wagners Kunst und ideales Wollen uns ein Führer sein, nicht aber 'der gute Europäer Nietzsche', der Lehrer der Umwertung der alten Werte, der Herrenmoral der blonden Bestie. Daß sich diese Hoffnung erfülle, wünsche ich von ganzem Herzen. Nicht als ob alle politischen, nationalen, sozialen Ansichten und Urteile Wagners im einzelnen als richtig anerkannt werden sollten; aber der hohe Sinn seiner Kunst und seines Denkens, die ideale Größe seines menschlichen und künstlerischen Lebens in ihrer Totalität sollte endlich allen Gebildeten bekannt und unter ihnen wirksam werden.

Manche Leser werden Sternfeld in dem Hochflug seines wundervollen Optimismus nicht folgen können. Und Sternfeld selbst hat heute wohl, wie wir alle, seine Hoffnungen auf die sittliche Wirkung dieses Weltkrieges ein wenig herabgestimmt. Aufs innigste aber muß man wünschen, daß diese Blätter, auf denen ein lauteres Herz, gelenkt durch gründliches Wissen und Urteil, der deutschen Zukunft erhabene, künstlerische und im schönsten Sinne vaterländische Ziele steckt, viele empfängliche Leser finden . . .

ZUR GESCHICHTE UND ÄSTHETIK DER MODERNEN MUSIK

EINE BIOGRAPHISCHE STUDIE ÜBER CONSTANZ BERNEKER*)

DEUTSCHE REVUE NOVEMBER/DEZEMBER 1907.

I.

Am 2. Juni 1907 brachte der dritte Tag des großen Jubiläummusikfestes der Stadt Mannheim die erfolgreiche Aufführung eines Werkes, das den stolzen Titel 'Krönungskantate' führt. Es heißt so, weil es geschaffen wurde zum zweihundertjährigen Jubiläum des preußischen Königtums, das 1901 in der alten Krönungsstadt Königsberg gefeiert werden sollte. Aber ein Jahr später erst erklang die Kantate zum erstenmal: auf dem litauischen Musikfest in Gumbinnen und dann im folgenden Jahr in Tilsit und bald hernach zum drittenmal in Königsberg bei dem sechzigjährigen Stiftungsfest der dortigen 'Musikalischen Akademie'.

Wie kam dieses Werk, anscheinend eine Gelegenheitsschöpfung nordisch-preußischer Sonderart, in das rheinische Fest? Nicht ein in die Weite leuchtender Name, nicht die Macht der Persönlichkeit des Komponisten oder sein und seiner guten Freunde Bemühen, auch nicht etwaige Einflüsse einer bestimmten musikalischen Koterie haben das bewirkt. Allein der innere künstlerische Wert der Komposition hatte die maßgebenden Leiter jener Festkonzerte zu ihrer Wahl bestimmt. Und sie haben dem kunstsinnigen Mannheim aufs neue den durch das frühere Eintreten für Hermann Götz und für Hugo Wolf erworbenen Ruhm gesichert, einem unbeachteten be-

*) Für diesen und den folgenden Aufsatz vgl. zur Ergänzung oben S. 230ff. und besonders die Literaturübersicht S. 231 Anm.

deutenden musikalischen Können den Weg in die Öffentlichkeit gebahnt zu haben.

Der Schöpfer dieser Tondichtung, Constanz Berneker, ruhte seit Jahr und Tag auf dem Friedhof vor den Toren Königsbergs. Und als er schied (9. Juni 1906), waren kaum einige seiner zahlreichen Kompositionen, trotzdem sie an seinem Wohnsitz und in andern Orten Ostpreußens seit mehr als dreißig Jahren immer wieder mit wachsender Wirkung aufgeführt worden waren, im Druck erschienen oder außerhalb seiner Heimatprovinz zu Gehör gebracht[1]). Noch lange wußten überhaupt erst wenige außerhalb seiner Heimat von diesem Meister und seiner Kunst. Zwei deutsche Sänger nur, Ludwig Wüllner und Felix Senius, hatten Lieder von ihm in verschiedenen Städten Deutschlands, Hollands und Rußlands mit großem Erfolge vorgetragen: jener seit 1905 einen grandiosen Zyklus 'Weltuntergangserwartung' (Berlin, Ries & Erler) dramatischen Charakters, dieser schon früher enthusiastische farbenprächtige 'Tannhäuserlieder' . . . und andre ältere ungedruckte Gesänge, *später besonders die eigenartigen ‚Sonnenlieder' aus dem letzten Lebensjahr ihres Schöpfers.*

Als ein Stiller ist Constanz Berneker durchs Leben gegangen, wirkend in engem Bezirk. Aus Niedrigkeit und Armut hat er sich mit zähester Energie emporgerungen, ohne daß einflußreiche Lehrer, Gönner und Freunde oder eine mächtige Clique ihn je gehoben hätten. Und unbeirrt von der Sucht nach Ruhm, Ehre und Gewinn, die so manchen modernen Künstler verlockt, hat er seiner Göttin die Treue gehalten wie ein Held. Ihm war es genug, den empfindenden Seelen eines Kreises verstehender Freunde, die an ihm hingen mit treuer Liebe und Ergebenheit, durch seine Töne die dunkeln Tiefen des Daseins aufzuschließen und zu erhellen.

Diese 'Krönungskantate', eine seiner letzten größeren Schöpfungen, die ihn auf der Höhe seiner Kunst zeigt und auf dem eigentlichen Felde seiner Begabung, der Chormusik, — in Wahrheit ist sie kein Gelegenheitsprodukt. Die Schicksale

[1]) 'Christi Himmelfahrt' (komponiert 1887) wurde 1889 in Brünn, 1891 in Haarlingen (Holland), außerdem, wenn ich nicht irre, in Ludwigshafen aufgeführt, die bedeutendere und größere Kirchenkantate 'Christus der ist mein Leben' nur einmal in Breslau. In Ostpreußen beide Werke sehr oft. Sie sind in Verlag von Breitkopf u. Härtel (Leipzig) erschienen.

und Gefühle spricht sie aus, die ein großes Volk zwei Jahrhunderte hindurch mit seinem Herrscherhaus zusammenkitten. Das ist an sich ein Thema von allgemeinem Interesse, von paradigmatischer Bedeutung. Wer könnte leugnen, daß in diesem nationalen Erlebnis von sechs Menschenaltern sich eine geschichtliche Vorsehung offenbare? Wie man auch von der Mission Preußens denke, der Wucht ihres Eindrucks wird sich ein rein Empfindender nicht entziehen, und gerechtes Urteil muß anerkennen, daß sie an den entscheidenden Stellen im Bunde gewesen ist mit dem guten Geist der deutschen Nation und viele unsrer edelsten Kräfte zur Entfaltung gebracht hat. Aber eine Musik, die solche Empfindung, gesteigert zu religiösem Dank und Jubel, ausdrücken und so ausdrücken will, daß auch ein durch Abstammung und Anschauungsweise fernstehendes Publikum und auch kühlere Herzen davon ergriffen werden, denen Preußen wenig oder nichts bedeutet, darf nicht eine politisch gefärbte Dichtung benutzen. Mit Recht hält sich daher der von Arnold Wellmer nach Worten der Bibel und kirchlicher Lieder geschickt zusammengestellte Text frei von allen bestimmten historischen Tatsachen und Namen, von allem Preußentum, erhebt sich vielmehr in die Sphäre des Typischen, rein Menschlichen.

Im ersten Teil dieses religiösen Musikdramas (der 'Berufung') gesellen huldigenden und betenden Chören des Volks sich nur die Stimme eines göttlichen Herolds und das Dankgebet des Königs. Der zweite Teil ('Kampf und Sieg') läßt nach einem trauernden Orchestervorspiel in einer ergreifenden wundervollen Alt-Arie der Königin das Bild der Dulderin Luise nur für den Wissenden wie durch einen Schleier sehen und in den bekannten Worten ihres königlichen Gemahls: „Meine Zeit in Unruhe, meine Hoffnung in Gott" leise die Stimmung der Freiheitskriege anklingen, in der Volk und König sich wie eine Familie zusammenfanden. So sprechen denn Chöre des Volks und ein Zwiegesang des Königspaars das gemeinsame Gefühl des Vertrauens auf den rettenden Gott sich steigernd aus. Ein erneuter Ruf des göttlichen Herolds kündet den Sieg, und breit aushallend, unterbrochen von einem lieblichen Quartett dankender Stimmen, schließt ein Triumphgesang zur Ehre Gottes.

Auf den einfachsten Worten, dem festgeprägten Ausdruck des Alten Testaments und des evangelischen Chorals, baut sich

diese Musik auf: menschliche Urgefühle elementarer Art spricht sie aus. Wenn der machtvolle Chor ertönt: „Wir sind in Gottes Hut, streiten mit Gut und Blut für unsres Volkes Ehre", so mußte ihm, wie früher in der deutschen Ostmark, auch in der blühenden Stadt an 'Deutschlands Strome' warmer Widerhall deutscher Herzen antworten. Aber erst als in dem mächtig sich steigernden Finale der Chor erbrauste: 'Man singet mit Freuden vom Sieg', und immer wieder das jubelnde 'Vom Sieg' fortreißend hervorbrach, als dann die Flut sich noch einmal abstillte und das — prachtvoll gesungene — Soloquartett „Kommt laßt uns anbeten und knien" alle Gefühle frommen Danks in süßem Wohllaut voll austönen ließ und die Menge im weiten Saal trotz innerer und äußerer Unruhe und Abspannung des überreichen Festes diesem verklärten Engelsgesang mit verhaltenem Atem — jeder Anwesende mußte es spüren — ergriffen lauschte, als schließlich die darauf einsetzende gewaltige Fuge „Lasset uns frohlocken und jauchzen dem Gott unseres Heils" noch vor dem wirklichen Ende, das erst ein immer noch die Wirkung steigernder Unisono-Schlußchoral bringt, spontan einen vorzeitigen, naiv begeisterten Beifall auslöste, erst da enthüllte sich ganz, warum diese Kantate aus dem preußischen Norden so trefflich hineinpaßte in das Fest, das süddeutscher Bürgersinn und süddeutsche Opferwilligkeit bereitet hat, um die großen Errungenschaften der drei Jahrhunderte ihrer Geschichte zu feiern: der Geschichte einer Stadt, in der sich der aufstrebende und emporsteigende Geist der modernen deutschen Kultur so siegreich und so prächtig zeigt wie kaum in einer zweiten.

Ja, in dieser Kantate singt in großen künstlerischen Formen, in edelstem Stil tiefer religiöser Dankbarkeit und Hoffnung das, was alle deutschen Herzen bindet von Nord und Süd, aus allen Parteien: der Glaube an die Lebens- und Siegeskraft der deutschen Nation, die Entschlossenheit, jeder Gefahr geeint entgegenzutreten, das Vertrauen und die Treue zu den angestammten Führern und Helfern, wie einst im Krieg der Befreiung, so auch in jedem künftigen Kampf für unsre nationale Freiheit, und vor allem die aufquellende jauchzende Freude an der Herrlichkeit und Größe des Besitzes, den jahrhundertelange Arbeit der Bürger mit tausend Opfern erwarb, des köstlichen Besitzes, den wir lieben und festhalten und pflegen trotz allen

Gegensätzen, die uns noch trennen und allen Mängeln, die wir beklagen.

In dem biblisch-choralmäßigen Text, in den alten musikalischen Formen der oratorienhaft behandelten Kirchenkantate Bachs gibt diese Kantate doch völlig moderne Musik mit der reicheren, farbigeren Tonsprache, die befruchtet ist durch Richard Wagner.

Die Krönungskantate und die meines Erachtens musikalisch noch eigenartigere und bedeutendere, für das Totenfest und die Passionszeit bestimmte Kantate 'Christus der ist mein Leben' aus dem Jahr 1889—90 sind später, allzuspät auch in die Berliner Öffentlichkeit gelangt: diese am 1. März 1909 durch den Mengeweinschen Oratorienverein unter Leitung von Fritz Krüger in einem großen Bernekerkonzert in der Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche, jene am 4. März 1913 durch den Bruno Kittelschen Chor in der Philharmonie. Beide haben hier, obgleich diese Berliner Aufführungen durch mancherlei Unzulänglichkeiten getrübt waren, allen unbefangenen Hörern ein musikalisches Erlebnis von bleibender Bedeutung gebracht.

In der selbständigen, aus der eignen Natur und dem persönlichen Empfinden heraus fortgebildeten Verwendung aller Ausdrucksmittel der modernen, sogenannten neudeutschen Musik, deren größter schöpferischer Vertreter eben Wagner ist, hat von Anfang an Bernekers Schaffen sein Ziel gesucht: zu einer Zeit schon, da die heutigen Nachfolger Wagners, die Bruckner, Hugo Wolf, Richard Strauß, Max Reger, noch nicht hervorgetreten waren oder doch mindestens ebenso wie Peter Cornelius noch keine Wirkung ausgeübt hatten . . . Und Constanz Bernekers frühgereiftes Talent hat sich ganz allein aus eigner Kraft in scharfem Widerspruch zu den Grundsätzen seiner Lehrer und seiner musikalischen Umgebung seine selbständige Bahn erkämpft auf der es dann nach dreißig Jahren bei der 'Krönungskantate' anlangte. In ihrer Innerlichkeit, ihrer Zartheit und Größe, ihrer reichen vollendeten Kunst und in der Fülle ihrer Klangschönheit zeigt sie den fertigen Meister. Es war ein steiler, dorniger Weg bis auf diese Höhe, aber verschönt durch Blumen der Liebe und am Ende auch durch sonnige Ausblicke in helle Täler wachsender Erfolge und künftigen Siegs.

II.

Geboren am 31. Oktober 1844 zu Darkehmen in Ostpreußen, gleich Bruckner und Reger der Sohn eines schlichten Lehrers, hat Constanz Berneker die ersten Jahre in Memel, wohin sein Vater versetzt wurde, und dann wieder, als jener dorthin zurückkehrte, in seiner Geburtsstadt verlebt. Als er zwölf Jahre alt war, kam der Vater an die höhere Töchterschule nach Gumbinnen: fortan konnte der anfangs nur vom Vater, dann in der Darkehmer Stadtschule Unterrichtete das Gymnasium besuchen. Aber mochte er auch im deutschen Unterricht sich auszeichnen, in der Geschichte Tüchtiges leisten, für viele Mitschüler die deutschen Aufsätze machen, im ganzen bot ihm der damalige dortige Gymnasialbetrieb mit seinem grammatischen und mathematischen Drill mehr Qual als Gewinn. Denn früh hatte sich, alle anderen Interessen verdrängend, übermächtig sein musikalisches Talent geregt. Der Kleine, der in den ersten Schreijahren nur durch Musik zu beruhigen gewesen war, vom Mädchen vor die Schulstubentür während der Gesangsstunde getragen werden mußte und dann verklärt mit den Ärmchen taktierte, hatte sich seit dem fünften Jahre auf dem Klavier heimisch gemacht, mit sieben Jahren in der Kirche Orgel gespielt, während der Vater das Pedal trat. Nur die Elemente der Musik konnte ihm der Vater beibringen, alles weitere mußte er aus sich selbst schöpfen. Elfjährig spielte er in einem größeren Konzert mehrere Stücke und begleitete — im russischen Kittel eine Dame zum Klavier.

Er war, wie berichtet wird, ein furchtsames, zartes, kränkliches Kind, galt früh allgemein als etwas Besonderes, Seltsames und „wurde sehr von allen geliebt". Gern ging er in die Kirche, predigte zu Hause das Gehörte nach und schrieb auch eine Zeitlang für jeden Geburtstag seines Vaters eine Predigt auf. Aber bald trat an deren Stelle als regelmäßige Geburtstagsgabe eine Sonate. Mit dreizehn Jahren begann er in der Kirche beim Gottesdienst die Orgel zu spielen, erst vertretungsweise für den Organisten, dann auch selbständig während der Hauptgottesdienste; immer absolut zuverlässig und sicher. Schon damals erregten seine freien Phantasien auf Klavier und Orgel allgemeine Bewunderung. Er gründete ein Schülerquartett mit streng geregelten Übungen: Kahnfahrten mit Gesang, Tanzstunden mit schwärmerischen Liebschaften, Ständchen

(eines davon auf einem Zaun), Kompositionen von Singspielen, zärtliche Freundschaften zu mehreren Mitschülern mit all ihren Tollheiten, Leiden und Freuden füllten dieses enge, jedoch innerlich reiche Jugendleben aus. Aber wenn die lärmenden Genossen den Sonntagabend in lustiger Geselligkeit auskosteten, blieb Constanz stets zu Hause und phantasierte stundenlang auf dem Klavier, ganz allein im Dunkeln. Kindern und Erwachsenen, namentlich seinen Mitschülern gab er Klavierstunde, veranstaltete Konzerte, und als Dank für eine von ihm geleitete Schüleraufführung erhielt der Tertianer ein großes Notenwerk: es war 'Das wohltemperierte Klavier' von Joh. Seb. Bach. Der war ihm früh nahe getreten und blieb fortan sein Schutzgeist. Noch mehr aber wuchs ihm Beethoven ans Herz: als Sechzehnjähriger spielte er alle seine Klaviersonaten bis auf die fünf letzten auswendig. In Gumbinnen und den umliegenden ostpreußischen Städten wurde er allmählich eine Sehenswürdigkeit. Die Honoratioren zogen ihn in ihre Gesellschaften und staunten über den bleichen jungen Menschen, der, ohne je planmäßigen Unterricht genossen zu haben, wie ein Virtuos spielte und die Hörer unwiderstehlich in seinen Bann zog, dessen Phantasieren zumal, nach übereinstimmenden Berichten, zauberhaft gewirkt haben muß.

Aus dieser Zeit sind wundervolle Briefe Bernekers erhalten: genial schwärmende und sprudelnde Bekenntnisse einer jungen, eingezwängten Seele, die, in grenzenloser Liebessehnsucht schwelgend, am Kultus der Freundschaft sich berauschend, hinausstrebte in die Freiheit, aufwärts zu hohen künstlerischen Zielen. Mitten drin erscheinen dann aber auch reizende satirische Genrebilder aus den Gesellschaften der Herren Landräte und Majore, wo das junge Wundertier begafft und beküßt wurde.

Darkehmen, den 21. Juli 1864[1]).

Mein guter Heinrich!

Donnerstag haben wir heute, u. ich bin noch nicht bei D r. Mir ist nicht wohl, jetzt nicht. Was machst Du? Warum stehe ich so allein? Wo ist sie? Warum sehe ich sie nicht. Heinrich! ich hätte nicht

[1]) Die ersten beiden Briefe hat Berneker auf einer Konzertreise in Darkehmen, an den in Gumbinnen weilenden Freund Heinrich Matzat (über ihn vgl. den Text S. 513f) gerichtet, die beiden letzten sind nach der Rückkehr in Gumbinnen an den Freund zur Ergänzung des täglichen persönlichen Verkehrs geschrieben. Alle sind sie hier unter

mit Dir jetzt sprechen soll(en), mir fehlt viel, vor allem: Ruhe. Aber ich sehe, so kann ich nicht weiter schreiben, Du verstehst ja nichts von Alle dem. Ich bin hier gut aufgenommen, die Leute sind mir gut, die Darkehmer; sind gar nicht so wie früher. Wir haben viel Gesellschaft, ich habe gestern unmenschlich viel gespielt, ich bin fürchterlich müde. Gestern war Orgelconzert. Die Leute waren zufrieden, ich erwartete mehr, die Orgel war zu schlecht, ich konnte nichts Vernünftiges spielen, nur einen Moment, einen, mein Heinrich, vergeß ich nicht. Der brachte mich meiner Betty so nahe, Heinrich, ich glaubte sie neben mir zu sehen, ich war glücklich, der Moment war schon vorüber, der Ton verhallt und die Beifallsreden brachten mich zu mir. Meine Betty? sagte ich? glaub's nicht guter Junge, es war ein Gedanke, sie ist ja nicht mein, nein, nein, die Betty ist zu gut, zu schön für mich, die Betty gehört nicht mir. Heinrich, die Leute sagen: ich sähe blasser aus, als da ich kam, ich müsse mehr essen. Ist nicht wahr, was sie sagen, nicht wahr? wir wissen es besser. Heinrich, wenn ich jetzt bei Dir wäre. Die Betty war nicht in Gumbinnen? nein? Du sagtest beim Abschied, sie würde kommen, aber du wußtest es nicht, nicht wahr? Sie kam doch nicht, oder doch? — Heinrich, einziger Heinrich, wenn sie nach Gumb. kommt, dann schreibe, schreib per expreß oder was weiß ich, nur gleich gleich, dann laufe ich von hier nach Gumbinnen, ich muß sie noch sehen, darf sie doch sehen, nicht wahr? Heinrich, Du sagst ja, es ist ja ganz unschuldig, nur sehen Heinrich, hörst Du, sehen. Heinrich, wenn ich doch bei dir wäre, sie wollen mich noch lange behalten, sie sprachen von 14 Tagen, was weiß ich, Heinrich, so lange kann ich nicht bleiben, nicht wahr? Ich spielte heute die Charlotten-Polka neben anderen meiner Tänze und denk Dir meinen Jubel, Heinrich, die Charlotten Polka war einstimmig die schönste, sie mußte es sein, denn sie allein spielte ich mit Aufmerksamkeit. Heinrich, Du ließt doch allein, Dir darf ich Alles sagen, ich muß Dir Alles sagen, ich kann nicht mehr. Sie wollten sie Alle haben, die Charlotten-Polka, aber ich sagte nur einige Worte, Heinrich, ich weiß sie nicht mehr, aber sie müssen so bestimmt und, Bester, Liebster, sie sind so überzeugend gewesen, daß niemand sie verlangte. Heinrich, Du wirfst vielleicht schon den Wisch fort, der nächste Brief soll besser sein, schreibe doch auch! ja! ich weiß ja nicht was? aber schreibe doch, vielleicht weißt Du. Heinrich nur noch eins. Sag mal, die Leute sagen der liebe Gott. Sag, ist es so oder meinen sie auch nicht der liebe Gott, sondern, wie ich mir denke: der Liebe Gott. Vielleicht meinen sie den u. meinst Du den auch, dann weißt Du, wer mir jene Worte sagte, ich meine die bei der Charlotten Polka. Morgen bekomme ich meine Orgelsonaten von Hause, ich werde weiter komponieren. Heinrich, ich möchte das Lied componieren, aber ich habe Angst,

---

Verbesserung weniger sinnwidriger Verschreibungen ganz treu in Orthographie und Interpunktion wiedergegeben. — Die geliebte Betty hieß Betty Hamilton. Sie war bei einer Berneker bekannten Gumbinner Familie zum Besuch oder in Stellung, ein sehr hübsches Mädchen, dessen melodisches Lachen ihren jungen Anbeter besonders entzückte.

Heinrich, ich kann nicht. Wenn Du für mich Text findest zum 4stimmigen Gesang zum Ständchen Du weißt ja, dann schicke, ich brauche Arbeit und — habe alle Hände voll zu tun. Heinrich, ich muß in Gesellschaft, jetzt gleich, morgen wieder, Sonntag wieder, sieh, die Leute wissen ja nicht, wies mir geht. Ich möchte wieder lustig werden. Es wäre vielleicht nöthig. Leb wohl, schreibe Deinem traurigen

Constanz.

Schreibe morgen.

*

[Darkehmen, Ende Juli 1864].

Goldner Heinrich!

Dank, Dank, Dank, tausend Dank für Deinen Brief. Ich wußte, Du wirst schreiben. Heute um 10 Uhr war ich auf der Post u. holte mir den Brief von meinem lieben Heinrich. Glaub mir, ich hab auf den Brief gewartet und da ich ihn bekam, ihn immer wieder u. wieder gelesen. Heinrich! dieser Brief, der mich, ich möchte sagen gesund machen wird (er hat sein Werk schon begonnen), dieser Brief hat uns für ewig vereinigt — Du weißt — gut! — Hättest Du nicht einen Fehler gemacht, guter Heinrich, dann sagte ich noch tausendmal schönen Dank. Du bist neugierig. Heinrich! Du sprichst von Talent, von großer künstlerischer Laufbahn, ich bitte Dich, thue das nie wieder. Tadle mich so oft und viel ich es verdiene, ich will Dir dankbar sein, nur lobe mich nicht. Nichts ist mir schädlicher als Lob und glänzende Vorspiegelung. So viel Characterfestigkeit traue ich mir denn doch nicht zu, daß ich nicht bei zu vielem Lob mir einbilden würde, ich könne schon was, ich sei schon was. Heinrich, wenn ich erst dahin gekommen bin, dann Heinrich, dann weine über mich, dann ist es mit meiner Carrière zu Ende. Ich glaube, wenn ich noch lange hierbleibe, werde ich verrückt. Die Leute machen so, als ob ich ein Wundertier wäre. Sie kommen mir kläglich vor, Du, denn die wissen noch nichts von guter Musik. . . . Guter Heinrich, nun komme ich schon wenig mehr zur Besinnung, denke, von Montag an täglich in Gesellschaft. Darkehmens Noblesse rebbelt[1]) sich auf, den 'jungen Klavier- u. Orgelspieler' zu hören. Du, sie reden blos immer 'Zucker u. Syrup', weiter nichts. Na, ich habs herzlich satt, heute noch bei Landrath, morgen bei einem reichen Mühlenbesitzer, Montag Vormittag wieder Orgelconcerte Nachmittag Gesellschaft bei uns. Abends hoffentlich — bei meinem Heinrich. Genau weiß ich noch nicht, ob ich hier loskomme, hoffe es aber fest. Sie wollten in nächster Woche noch mir zu Ehren eine Spazierfahrt machen, z. B. nach Beynuhnen, Darkehmer Kallnen[2]) usw., ich werde mich aber dankend empfelen. Heinrich, wenn Du hier wärst, Du würdest Dich entweder schief lachen oder bucklig ärgern, ich weiß nicht, was ich

---

[1]) 'Rebbelt sich auf', ostpreußischer Idiotismus = löst sich auf (vor Eifer und Interesse).

[2]) Kallnen bei Darkehmen; es gibt auch ein Kallnen bei Gumbinnen.

thun soll. Überall, wo ich hinkomme, geht die alte Leier los. Ich muß erzählen daß ich von 4 Jahren spiele, keinen Unterricht gehabt habe, componiere resp. vorspiele usw. Du, ich kanns schon vom Schnürchen hersagen, ganz so wie die Redner an den Jahrmarktsbuden. Nicht wahr, das weckt den Geist! Und was die guten Leute alles für geistreiche Einfälle über Musik haben ... Heinrich, Du hast mich Deines Vertrauens gewürdigt! Hier gelob ich es Dir u. dort bei Dir will ich Dir darauf die Hand geben, es soll meine heiligste Pflicht sein, mich ewig dieses Vertrauens würdig zu zeigen. Ich kann Dir nichts anvertrauen, als was Du weißt, ach! vielleicht wird mir die Stunde schlagen, da ich auch glücklich sein werde. — Heinrich Du bist glücklich, ach und ich möchte es auch so gerne sein, möchte Dir auch so gerne sagen, können: Sie liebt mich, möchte Dir auch erzählen können von schönen Minuten, wie Du sie, wenn auch selten, so doch genießest, aber sie ist ferne, die mein Engel ist, nur als unnahbares Traumbild schwebt sie vor meinem Blick, sehnend breite ich meine Arme aus, will die schöne Gestalt umfangen und — da entschwebt sie, langsam sinken die Arme niederwärts und ich bin allein, aus dem Auge drängt sich eine Träne, sachte schleicht sie zur Erde und schwindet im Sande — spurlos. — Ich habe Deinen Brief noch einmal durchgelesen, ich werds noch oft thun, oft thun müssen, er hat mich wieder erheitert. Heinrich, wenn ich Dich nicht hätte, ich glaube, ich lebte nicht mehr. Sag mal, ob es wahr sein mag, was die Leute sagen: Kommst mir aus den Augen, kommst mir aus dem Sinn, ich möchte wirklich gerne wissen ..... Wenn ich doch wüßte, den wievielsten wir heute haben; den 23ten Aug.[1]) wohl noch nicht, wir leben, glaub ich, noch nicht im August, es ist noch lange hin bis zum 23t August. Die Tage vergehen so langsam. Bis jetzt habe ich erst 2 schöne Momente hier gehabt. Vom ersten habe ich Dir geschrieben, beim Orgelconcert. Den 2ten hatte ich nach Beendigung Deines Briefes. Ich ging in Gesellschaft. Aufgeregt wie ich war, sollte ich spielen. Ich konnte nichts andres spielen, als freie Phantasie. Heinrich, sie waren alle still die feingeputzten Leute, mäuschenstill, immer stand der schöne Engel vor mir. Ich suchte ihn zuerst durch rauschendes Spiel zu locken, er kam nicht, ich wurde immer unruhiger, da wurden die Finger langsam. Leise leise glitten sie über die Tasten, man hörte eine einfache Melodie, auch Du kennst sie, ich lernte sie von dir. Ob ich Dich liebe frage die Sterne, sangen die Töne, Heinrich, u. da nahte sich der schöne Engel, berührte leise, leise meine Hand mit der Seinen, hörst Du, mit der Seinen, und führte sie von Taste zu Taste, alles war still, ich phantasierte. Immer klang das Lied von der Liebe durch, endlich brach es sich ganz Bahn und glitt einfach, kindlich bittend, schwärmend über die Saiten, die Phantasie war zu Ende, ich ruhte aus. Alles war stille, lange, lange. Endlich erhob man sich, der alte Major küßte mich, ich blickte auf und: Mein Gott, wie ist Ihnen, rief man, sie sehen so bleich aus. Man eilte, mir Wasser zu reichen, ich erholte mich, warme Händedrücke dankten mir, sogar Mädchenhände, für das Spiel, Heinrich, da war mir wohl,

[1]) Die Bedeutung des Datums ist nicht mehr festzustellen.

da sah ich, die Leute hatten's verstanden, ich spielte an dem Tage nicht mehr. Das der 2te schöne, schönste Moment. — Ich werde so sehr im Schreiben unterbrochen, nach einigen Stunden schreibe ich dieses. Noch einmal habe ich Deinen Brief gelesen. Heinrich, Du bist ein göttlicher Mensch, aber ich kann doch noch nicht ganz heiter werden, wenn ich nur erst bei Dir wäre. Ich muß schon bald in Gesellschaft. Gerne hätte ich noch lange, lange mich mit Dir erzählt, aber es geht nicht die Leute warten. Was macht der Grallert? Heinrich, es wird mir so schwer zu schließen, aber ich muß, muß. Wenn wir doch nur erst den 23ten August hätten. Er trifft einen Dienstag, ich habe es schon lange ausgerechnet. Leb wohl, bald, bald, bald bei Dir. Heinrich, wenn ich noch bleiben muß, schreibe gleich, es wird mir wohl thun, wie mir schon heute Dein Brief wohl thut. Wenn ich doch zu Montag einen Brief von Dir hätte, vor dem Conzert. Heinrich wenns geht schreibe, aber mache nicht frei. Ich bin um 10 auf der Post, um 10 ½ ist Koncert. Leb wohl, ich möchte noch so gerne schreiben, ach, ich hätte noch so viel zu sagen, sie kommen mich schon wieder rufen, die Unbarmherzigen. Adieu.

Dein

Constanz.

*

Gumbinnen, Freitag Abends (Aug. 1864.)

Liebster Heinrich!

Was ist der Mensch und was vermag er! Gestern Abend und heute Tag über war ich so fest in meinem Entschluß (von dem ich Dir heut sagte) und jetzt, da Alles schläft, da überfällt mich ein so unnennbares Weh, daß mir so ist, als ertrage ich es unmöglich. Der Verstand, die Ueberlegung wollen gar nicht mehr die Sehnsucht überragen, von der riesigen Anstrengung sind sie erschlafft, und der abgespannte Geist weiß nur noch einen Gedanken, einen, einen, o Gott Heinrich es ist so schön, ich kann ja nicht dafür, daß es so unaussprechlich schön ist. Wenn ich Dich jetzt bei mir hätte, mein Heinrich, Du würdest mir nichts sagen und mir würde doch wohl sein.

Sonnabend Morgens.

Es ist wieder Alles vorbei. Ich bin fest. Vom 1. September tritt sie ein. Notwendig ist es nicht, daß sie über Gumbinnen fährt, da sie bis jetzt nicht gekommen, kommt sie vielleicht nicht oder nur auf einige Minuten, sie hat ihre Garderobe hier. Das erfuhr ich gestern bei Grundt. Komme ich heute zu Dir? Ich bitte zu „morgen, Sonntag" Nachmittag 1 ½ Uhr Singen anzusagen, wenn es Dir nicht zu viel Umstände macht. Aber ich bitte dann, das Alle kommen, wenn sie nicht wollen, dann nicht. Heute wird nicht gesungen. Sag nur, ich würde neue Lieder bringen. — Denke, noch über ein Jahr hier bleiben. Aber es kann sich in so langer Zeit noch viel ändern, nicht wahr?

Dein

Constanz.

*

Sonntag Abend. (Gumbinnen Aug. 1864.)

Liebster Heinrich!

Du verlangtest, ich solle Dir schreiben. Was soll ich schreiben? Ich habe sie den ganzen Tag nicht gesehen. Wohl 10 Mal bin ich an ihrem Hause vorbeigegangen. Sie ist zu Hause gewesen. Sie begegnete meiner Schwester u. sagte ihr einige Worte, die ich mir, so unbedeutend sie waren, öfter wiederholen ließ. Abends war ich bei Grundt. Sie war 2 Minuten dagewesen, dann aber gleich wieder gegangen. Sie will morgen Nachmittag bei Grundt sein. Ich will sehn, sie zu sprechen.

Vollständige Erschlaffung hat sich meiner bemächtigt, ich glaube an keine Möglichkeit mehr. Heinrich, sie wird wieder fahren und mein unglückliches Herz wird es nicht ertragen wollen, können. Was hielt sie ab, heute bei Grundt's zu sein? Sie zog es vor, allein spazieren zu gehen: Stunden lang lag ich im Fenster und glaubte jeden Augenblick, sie zu sehen. Heinrich, ich fange an zu merken, daß ich noch lange das ärgste nicht gelitten habe. Es wird mehr kommen und mein Gott, ich werde es nicht aushalten. Bleibe Du doch mein Heinrich, verlaß mich nicht, ich bedarf Deiner ja so unendlich. Mögte mir doch der große Gott einigen Schlaf geben, er thut mir so unendlich noth. Schlaf wohl mein Heinrich, bete für Deinen Constanz, Du schläfst so ruhig und Gott weiß es, ich mißgönne es Dir nicht, aber, — o Gott, ich darf ja nicht undankbar sein. Schlaf wohl.

Montag.

Ich hätte gerne noch einigs geschrieben, habe aber keine Zeit.

Constanz.

In diesen Briefen des Zwanzigjährigen, die auch rein literarisch betrachtet wertvoll sind und merkwürdig echt und wahr Töne Klopstocks und Werthers und Jean Pauls anschlagen, enthüllt sich das ganze Sein dieser weichen Künstlerseele, ja mehr, der Kern seiner angeborenen Natur, den Schicksal, Erleben und Erlernen später nicht mehr ändern, nur verschleiern können: diese kindliche Wehrlosigkeit des jäh erregten, überströmenden Gefühls. Das war und blieb die Quelle seines musikalischen Schaffens.

Die Gefahr, in solch provinziellen Zirkeln von sehr begrenzter Kunsterfahrung durch Verhätschelung verdorben zu werden, überwand der junge Künstler, der sich inmitten aller Anhimmelung seiner Unfertigkeit so bewußt blieb und über sein Können mit solch rührender Bescheidenheit urteilte, in fester Entschlossenheit: er ging Ostern 1865 nach Berlin zum ernsthaften Studium der Musik. Bei der Abfahrt gab ihm am Bahnhof eine vielköpfige Schar von Freunden und Bewunderern das

Geleit, und die Liedertafel der Stadt schickte den Ertrag eines Konzerts dem hoffnungsvollen jungen Mitbürger nach Berlin.

III.

Das Studium des völlig Unbemittelten, den der Vater zu unterhalten sich außerstande sah, es war ein großes Wagnis. Unter Entbehrungen aller Art galt es jetzt, „in dem großen, wüsten, schönen Berlin" rastlos zu lernen und sich mit Hilfe eines kümmerlichen Stipendiums und mütterlicher Proviantsendungen durch Stundengeben durchzuschlagen, während heimische Ferienaufenthalte, die Glücklichere für die Erholung nutzen konnten, mit Konzerten in Gumbinnen und den Nachbarorten ausgefüllt werden mußten. Mit dem treuen Schulkameraden und Stubengenossen Heinrich Matzat (später ein namhafter Forscher auf dem Gebiet der alten Geschichte, Geographie und Chronologie und Direktor der landwirtschaftlichen Schule in Weilburg*) teilte er Leid und Freude der Armut und der enthusiastisch strebenden Jugend.

Im königlichen Institut für Kirchenmusik und nach einem Jahr auch in der Musikabteilung (Meisterschule) der Akademie der Künste fand Berneker seine Ausbildung. Seine Lehrer repräsentierten einen musikalischen Standpunkt, den man heute antediluvianisch nennen möchte. Aber es waren gediegene Kenner der strengen Formen der alten Musik. Löschhorn, ein Meister des Klavierspiels; der alte Aug. Wilh. Bach, Zelters Nachfolger in der Direktion des Instituts für Kirchenmusik und schon Mendelssohns Lehrer im Orgelspiel, ein gelehrter Kontrapunktiker, als Komponist freilich von erschreckender Öde; Grell, gleichfalls noch ein Schüler Zelters, hervorragend als Komponist vielstimmiger Vokalmusik; Taubert, ein fruchtbarer Vertreter der besseren Kapellmeistermusik, dessen Kinderlieder nicht unverdienten Ruhm gefunden haben. Berneker hat von diesen Männern gelernt, was er lernen konnte, und mit wiederholten Prämien belohnte die Akademie der Künste seine damals gelieferten ersten Kompositionsversuche: so 'machten' seine 'Variationen' für Orchester im Akademie-

*) Als solcher ist er 1908 gestorben. Seine wissenschaftlichen Leistungen für das Gebiet der Chronologie sind von Meistern wie Mommsen und von Wilamowitz nachdrücklich anerkannt.

konzert (3. August 1867) 'großen Effekt': eine andre Arbeit war ein Konzertsatz für zwei Klaviere und Streichorchester.

In jenen Berliner Sturmjahren muß Bernekers Erregbarkeit und allseitige Produktivität fast beängstigend gewesen sein. Tag und Nacht die gleiche unerschöpfliche Lebendigkeit und Beweglichkeit in Arbeit und Spiel, in Ernst und Scherz. Zuweilen improvisierte er stundenlang, indem er beliebig gewählte Texte aus dem Kopfe in Musik setzte, sie mit größter Leidenschaft und Sicherheit heruntersang und dazu eine reiche Begleitung erfindend spielte, so Stücke aus einem philosophischen Buch, aus der Bibel, z. B. aus der Apokalypse, fast das ganze Hohe Lied, das er später ernsthaft komponiert hat. „Noch jetzt, nach nahezu vierzig Jahren, liegt es mir im Ohr wie Posaunenschall", versichert sein damaliger Zuhörer Matzat. Und stundenlang, bis in den Morgen, konnte er bei den abendlichen Vereinigungen mit Zorn und Begeisterung debattieren, sei es für Wagners Kunst, den fast alle seine Berliner Kollegen im Musikstudium bekämpften, oder über soziale und politische Fragen, zum Entsetzen der von dem Höllenlärm dieser durchdringenden Tenorstimme um jeden Schlaf gebrachten Mietsleute.

Aber der Kampf um die Existenz ward schwer und schwerer. Die beiden Stubengenossen waren gewiß nicht verwöhnt, nahmen ihren Mittagstisch bei der Wirtin für drei Silbergroschen (in der Restauration hatte er fünf Silbergroschen gekostet), und wenn die 'Madam' nicht mehr das Essen liefern wollte, mußten eigne Kochkünste aus einer kleinen Messerspitze des (damals noch neuen) Liebigschen Fleischextrakts und eingebrocktem altem Brot, das 'Con' verschmäht hatte, viermal wöchentlich eine 'vorzügliche Suppe' schaffen, während zweimal wöchentlich saure Milch erschien und ein heimatlicher Dauerschinken die feste Grundlage bildete. Manchmal erlahmte freilich dabei Phantasie und gute Laune des jungen Komponisten; dann erheiterte ihn aber sogleich des bedächtigeren Freundes tröstender Sirachspruch: „Viele haben sich zu Tode gefressen, wer aber mäßig isset, der lebet desto länger", oder, wenn die allgemeine Geldnot aufs höchste gestiegen war, erbot er sich wohl, das Amt des Dienstmädels zu versehen, um deren schwindelndes Monatseinkommen von 15 Silbergroschen für Stiefel- und Kleiderreinigung von dem Freunde einzuziehen. Schon im November 1866 wollte angesichts dieser Sachlage

der Vater in sehr begründeter Sorge den Sohn nach Hause zurücknehmen. Zwei erfolgreiche und einträgliche Konzerte in Gumbinnen während der Weihnachtsferien — man war natürlich, wie immer, vierter Klasse in unheizbarem Wagen auf siebenundzwanzigstündiger Fahrt dorthin gekommen — wandten das vorzeitige Ende der Berliner Studien noch ab. Aber diese Gefahr wiederholte sich, und immer wieder mußten, wenn die erwarteten Stunden ausblieben, aufreibende Konzertreisen nach der Heimat rettend eingreifen.

Allmählich tat Berneker die ersten Schritte, im öffentlichen Musikleben der künftigen Kaiserstadt sich eine Stellung zu gründen. Er ward Dirigent der 'Neuen Akademie für Männergesang' und übernahm zeitweilig auch die Leitung der Konzerte der Berliner vereinigten Chöre des Märkischen Sängerbundes. Während er, das wohlbekannte deutsche Musikerelend auskostend, nach Stunden jagte, die nicht immer angemessen und pünktlich vergütet wurden, auch zuweilen 'die verheißenen Gratifikationen' seitens der geleiteten Vereine nicht gezahlt werden konnten, schuf er wie im Spiel eine Fülle von Liedern, Soloquartetten und Motetten, Klavier- und Orchesterstücken: in der Zeit von 1868 bis 1870 sind es mindestens dreißig, zum Teil größere, Kompositionen, von denen er das meiste achtlos fortgab, so daß viel davon jetzt verschollen ist. Und doch gelang ihm damals schon Eigenartiges von bleibender Bedeutung: das seltsam schöne Nachtlied ('Einstens im dunkeln Walde'), eine stimmungsvolle Dichtung seines Freundes Bernhard Bienko von klopstockisch feierlicher Anmut, entstand 1869: ein Repertoirstück von Felix Senius. Das Lied[1]) wirkt heute

[1]) Erschienen 1907 im Verlag von Ries und Erler, Berlin ('Sechs Lieder'). — *Aus jener Berliner Zeit, da Berneker Leiter von Männerchorvereinen war, ging auch sein '*Miserere*' für a cappella-Gesang hervor. Es ist noch ungedruckt und mir unbekannt. Aber es wurde am 2. Juni 1925 zu Berlin in einem großen Konzert in der Hochschule für Musik vorgetragen durch den von einer nationalen Sängerfahrt heimreisenden 'Sängerverein Tilsit' unter Leitung seines Chormeisters Herbert Wilhelmi und wirkte hier, mehr als fünfzig Jahre nach seiner Entstehung, so stark und künstlerisch, daß es in dem Bericht des ebenso sachkundigen als strengen Kritikers Alexander Pfannenstiel ('Der Berliner Westen' 4. Juni 1925, Beilage zu Nr. 258) aus dem reichen Programm dieses Konzerts neben einer nationalen Chorkomposition des Dirigenten und einer Brabanter Volksweise hervorgehoben wurde als musikalisch am meisten ansprechend.

noch völlig modern durch Melodie, Deklamation und Harmonik wie durch die selbständige Behandlung des Klavierparts, als wäre es eines Neuesten Werk. Allerdings kann der wiederholte Nonenakkord in der Begleitung zur Illustration des Nachtigallenschlags für uns nicht mehr den Reiz der Neuheit haben. Aber von ewiger Frische ist das musikalische Ethos dieses bezaubernden Sanges, worin schon der ganze Berneker lebendig ist: die zarte Überschwenglichkeit, die Liebesfülle trunkener, unverdorbener Jugend. Ein Quartett aus derselben Zeit — Kinkels 'Geistlich Abendlied' ('Es ist so still geworden') — wurde von den Sängern seines Vereins trotz der großen Schwiergkeit 'dieser noch nie gehörten Tonfolgen' mit Freude und Begeisterung gesungen, schien aber den Hörern unerträglich, 'aus lauter falschen Tönen zusammengesetzt'. So ist dann auch später oft genug, selbst von musikverständigen Leuten, über seine Kompositionen geurteilt worden, die in Wahrheit Bewunderung verdienen ob ihrer Klangschönheit und Gefühlswahrheit völlig eigner Art und im Grunde trotz aller damaligen Kühnheit in der Harmonik immer natürlich und ungekünstelt bleiben.

Bald sollte er auch den geliebtesten Meister von Angesicht sehen: es war am 30. April 1871 in dem Konzert, das der Verein der Berliner Musiker vor geladenen Gästen dem Dichterkomponisten gab. Im Orchester unter den Musikern sitzend hörte Berneker des Gefeierten bewegte Dankesrede für die Vorträge seiner Kompositionen und erlebte aus nächster Nähe die wunderbare, feuersprühende Macht des Genius, als Wagner selbst den Taktstock ergriff und die Faustouvertüre noch einmal dirigierte. Berneker hat diese Augenblicke später oft als unvergeßliche und als einen Born der Ermutigung für sein gesamtes künstlerisches Streben bezeichnet. Bis an sein Lebensende bewahrte er Wagner als seinem Meister, als dem Erneuerer der deutschen Musik unbegrenzte Verehrung und Treue. Der Musiker und Dramatiker, der Künstler Wagner stand ihm dabei im Vordergrund. Der philosophische Teil seiner Schriften und Lehren blieb ihm ferner. Aber trotz seiner tiefen Ergebenheit und glühenden Liebe und obgleich er die Bayreuther Festspiele 1876 und 1882 besuchte, hat er nie den ernsthaften Versuch gewagt, dem Meister persönlich nahezukommen. Davon hielt ihn seine scheue Bescheidenheit und die Ehrfurcht vor

dem großen Werk zurück, das, wie er meinte, Wagner verbieten mußte, sich um kleinere Kunstgenossen zu kümmern. Und so hat Wagner von diesem kindlich zu ihm aufblickenden, grundgetreuen Anhänger und Schüler niemals eine Ahnung gehabt.

Unter dem unmittelbaren persönlichen Eindruck jener ersten Berührung mit dem großen Erben Bachs und Beethovens, dem kühnen Kolumbus eines neuen Wunderreichs der Musik, entstand Bernekers erste größere Chorkomposition: Schillers Siegesfest für Männerchor, Soli und Orchester. Fragmente daraus führte er bei einer Feier gelegentlich der Enthüllung des Begasschen Schillerdenkmals in der Tonhalle auf (November 1871): nach Reden des Abgeordneten Dr. Loewe-Kalbe sowie des Sozialpolitikers Dr. Max Hirsch und einem Gedicht von Max Träger war der 'pompöse' Vortrag dieser Gesänge vor Schillers lorbeerumgrenzter Büste auf der Bühne 'der Glanzpunkt des Abends'. Die Aufführung des Ganzen durch die 'Neue Akademie für Männergesang' in Arnims Hotel Unter den Linden (29. April 1872), fand starken Beifall, war aber unzulänglich. Der Chor war den Schwierigkeiten nicht gewachsen, die Soli, namentlich der Tenor, 'ließen viel zu wünschen übrig'. Vor allem aber, an Stelle des Orchesters hatte sich der Komponist der Kosten wegen mit Klavierbegleitung und einem gratis spielenden Kornet-Quartett (!) begnügen müssen. So ertönte nach dem Konzert Bernekers ergreifende briefliche Klage: „Die Schwierigkeiten, mit denen so ein armer Schlucker zu kämpfen hat, werden ja gar nicht beachtet." Und leider konnte er diese Klage fast sein ganzes weiteres Leben hindurch wiederholen.

Dieses 'Siegesfest' ist bis heute ungedruckt, später aber oft in Königsberg aufgeführt worden (auch in einer Bearbeitung für gemischten Chor), mit ausreichenden Chormitteln und zulänglichem Orchester, bei Bernekers Lebzeiten zuletzt am 10. März 1906 zum Besten des ostpreußischen Schillerdenkmals. Es verdient noch heute Beachtung und ist ein Werk von Schwung und Größe, edler Melodik und prachtvoller dramatischer Steigerung. Kein höherstehender Männergesangverein sollte sich diese Schillers herrlicher Dichtung völlig würdige Komposition entgehen lassen.

Zum erstenmal tritt hier Bernekers Chorstil eigenartig hervor: die einzelnen Sätze gehen in kunstvollen Übergängen ohne

Abschluß ineinander über. Es überwiegen ganz freie Formen, sowohl in den Chorstücken wie in den deklamatorischen, aber äußerst wohlklingenden Soli, und die Begleitung des Orchesters ist reich, vielfach nach Wagnerischem Prinzip ganz selbständig polyphon. Ein streng durchgeführter Kanon ('Böses muß mit Bösem enden') und eine große Fuge zeigten, daß der Schüler Wagners auch die alten Formen verstand und nicht unterschätzte.

Das 'Siegesfest' brachte zwar keinen vollen künstlerischen Sieg. Wann hätte ein junger Neuerer ohne mächtige Gönnerschaft und Reklame jemals in Berlin einen solchen errungen? Und nun gar dieser Abtrünnige, der die Lehren der ehrwürdigen Aldermänner des akademischen Stils so ruchlos in den Wind geschlagen hatte! Aber das 'Siegesfest' hatte doch die Aufmerksamkeit der Musikwelt erregt. Ja, es wurde im Grunde auch für seinen Schöpfer ein wirkliches Siegesfest. Der große Königsberger Chorverein ('Neuer Gesangverein', später 'Singakademie' genannt) berief Berneker zu seinem Dirigenten. So war endlich ein fester Boden gewonnen. Es war die höchste Zeit. Denn die sensitive und zarte Natur Bernekers, die schon oft durch Kopfschmerzen, Mattigkeit und Schlaflosigkeit heimgesucht worden war, hätte die Entbehrungen und Kämpfe des Berliner Musikerlebens nicht lange mehr ausgehalten.

IV.

In Königsberg verlief sein weiteres Leben im sicheren Hafen amtlicher Tätigkeit, deren dauernde Grundlage die bald nach seiner Übersiedlung ihm zufallende Stellung als Domorganist werden sollte. Hier gründete er 1875 mit der aus Berlin geholten treuen Gefährtin den eignen Hausstand, der dem Übererregbaren nun für immer Asyl und Heilquelle ward in den zerreibenden Mühen des Musikerberufes. Fortan nahm dem Weltfremden mit zarter, aber fester Hand die Gattin die äußeren Sorgen des Lebens und schenkte seinem leidenschaftlichen dürstenden Herzen das, was er so sehr brauchte, hingebungsvolle, nie erkaltende opferwillige Liebe und mitlebendes Verständnis seines Schaffens, Rat und Ermutigung in den immer erneuten Enttäuschungen; daneben aber auch die dem nervös überreizten Künstler so notwendige leibliche Pflege. Seine Verhältnisse blieben freilich recht bescheiden, doch dank der

wirtschaftlichen Tüchtigkeit der Hausfrau auskömmlich. Ein ausgebreiteter, mannigfaltiger Musikunterricht in Privatstunden, am Gymnasium, an der Universität, am städtischen Mädchenseminar, am Konservatorium erwarb ihm einen Kreis begeisterter treuester Verehrer, namentlich unter den Frauen, und beglückte ihn im strengsten Sinn des Wortes bis in die Stunde des Todes. Aber er lastete doch auch zuweilen lähmend auf seiner Arbeitsfrische, und der Gesangunterricht an den unteren Gymnasialklassen war ihm oft eine Pein.

Auf der Höhe seines Wirkens stand er in jenen zwölf Jahren, da er als Dirigent seine fruchtbare, vielseitige Wirksamkeit entfaltete. Die großen, in Königsberg noch nie oder nur höchst selten gehörten Werke, Händels 'Susanne', die Messen von Bach, Beethoven, Schubert und Cherubini, 'Des Heilands letzte Stunden' von Spohr, den 'Christus' und 'Die heiligeElisabeth' von Liszt, Chorkompositionen von Löwe u. a., hat er nach Maßgabe der verfügbaren Mittel, die freilich oft eines so außerordentlichen Künstlers nicht würdig waren, glänzend herausgebracht. Er hat sich dadurch um das gesamte Musikleben der abgelegenen und in musikalischen Dingen etwas rückständigen Provinz unverjährbare Verdienste erworben und Name, Ehre und Leistungsfähigkeit der von ihm mit treuester Hingabe geleiteten Singakademie eigentlich erst begründet.

Nach Niederlegung des Dirigentenamts wurde er Musikreferent der 'Königsberger Allgemeinen Zeitung', und als Louis Köhler starb, auf dessen Wunsch sein Nachfolger an der 'Hartungschen Zeitung'. Louis Köhler hatte die Bedeutung der Kompositionen Bernekers früh erkannt, rühmte an ihm „eine mehr als gewöhnliche Begabung, Originalität in edler Kunstform und mehr Selbständigkeit, als man es meist in den Werken sonst verdienter Musiker zu finden pflegt", und legte für sie durch zahlreiche, lobende Besprechungen sowohl in der 'Hartungschen Zeitung' als auch in auswärtigen Musikblättern (wie den 'Signalen') Zeugnis ab, leider ohne merkbaren Erfolg, soweit das übrige Deutschland in Betracht kam.

Berneker hat zehn Jahre hindurch in einer seines geistvollen Vorgängers würdigen Weise das verantwortungsvolle Kritikeramt verwaltet: ohne die glänzende schriftstellerische Begabung und Leichtigkeit der Darstellung, die jenem eigen war, aber mit Gerechtigkeit und Milde, mit überlegener Sachkunde und

Gründlichkeit. Diese Rezensionen Bernekers stehen fraglos innerhalb der deutschen Musikkritik an einer der ersten Stellen. Sie waren nicht für den Augenblick, nicht für das Amüsement des flüchtigen Zeitungslesers geschrieben. Aber sie werden als durchdachte und wohlbegründete Urteile, die nach dem Vorbild des größten deutschen Kritikers, Lessings, immer prinzipiell auf den letzten Grund der künstlerischen Erscheinung zu dringen trachten, zugleich als interessante Bekenntnisse persönlicher Überzeugungen eines eminent begabten Künstlers, dem reichste Erfahrung als Lehrer, Dirigent und Komponist zu Gebote stand, immer ihren Wert behalten und höchst schätzbare Dokumente bleiben für das deutsche Musikleben in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, soweit es seine Wellen nach Königsberg warf. Die höchst wünschenswerte Publikation einer Auswahl dieser Rezensionen würde das erhärten und gewiß auch von vielen jetzt lebenden Musikrezensenten mit Dank als eine Fundgrube der Anregung und glücklicher Formulierung und Charakteristik aufgenommen werden.

Für die Welt weit wichtiger als alles das war ein andres Ergebnis der Königsberger Zeit. Aus seinem großen Verein vermochte Berneker sich in langer, schwerer, an Bitternissen, aber auch an hohen Freuden reicher Arbeit ein brauchbares Werkzeug für die Aufführungen seiner schwierigen und neue Ansprüche stellenden Kompositionen zu formen. Nur so konnte er inmitten einer schwerfällig altmodischen musikalischen Umgebung den Mut und die Fähigkeit sich bewahren, Neues zu schaffen, Neues durchzusetzen und dafür Verständnis und Liebe zu erobern. Denn eine aus dem Vollen spendende, ursprüngliche eine wahrhaft schaffende Natur war dieser Künstler. Ein aufs höchste erregbares und erregtes, ein durch und durch impulsives Wesen. Wenn es das Zeichen des Genialischen ist, daß es der Berechnung und Willkür entbehrt, daß es aus der innersten Tiefe des ganzen Menschen aufquillt, elementar wie Sturm und Sonnenschein, dann verdient Constanz Bernekers Schaffen genialisch genannt zu werden. Denn sein Komponieren wie sein Vortrag musikalischer Werke, mochte er singen, spielen oder dirigieren, floß immer aus der Stimmung des Augenblicks und zugleich aus dem Kern seiner menschlichen Totalität.

In ihm war nichts von Schuldogma, von mühseligem Ergrübeln, nichts Gelehrtes. Über den seltenen Schatz tech-

nischer und theoretischer Musikkenntnis verfügte er spielend. Für ihn gab es in Harmonik und Kontrapunktik keine Schwierigkeiten. Was er da bot an Kühnem und Gewagtem, war niemals gesucht, erschien nie um der Sensation willen, um absichtlich neu zu sein. Es floß ihm zu von innen heraus, weil er nicht anders konnte. Als Mensch ein großes Kind bis an sein Ende, ohne jede Weltläufigkeit und Geschäftskenntnis, hilflos allen Anforderungen des täglichen Lebens gegenüber, in Geld- und Wirtschaftsdingen bis zum Lächerlichen, untauglich auch zu allen Praktiken des gesellschaftlichen Lebens, dem Anknüpfen und Ausnutzen persönlicher Verbindungen oder im planmäßigen Erreichen von Vorteilen und äußerem Erfolg, lebte er sein wahres Dasein im Wunderland der Kunst, die ihn seit der Kindheit in ihr Reich gezogen hatte, und sog aus rätselhaften Fernen Ströme berauschender Klangschönheit, als wäre er nicht der litauische Lehrerssohn, sondern in sonnigen Gefilden des Südens daheim. Mit Recht hat darum Paul Ehlers gefragt, ob in ihm nicht das Blut seiner Salzburger Abstammung, auf die der Name weist, mächtig gewesen sei.

Berneker war eine rein musikalische Natur. Ich habe ihn mit diesem Wort schon an seinem Sarge charakterisiert*). Ich will das hier erläutern. Es ist damit die Begrenztheit und die Größe seines Wesens bezeichnet. Wohl war er im eigentlichsten Sinne Schüler und Fortbildner der Kunst Richard Wagners. Aber das universelle teilnehmende Verhältnis zur Poesie, die literarische Bildung, das lebendige Interesse für bildende Künste und für die Bühne, die Wagner und in verschiedenem Maße auch so manchen unsrer führenden modernen Komponisten auszeichnen, gingen ihm ab. Freilich — man darf es nie vergessen — war das zum Teil eine Folge der bescheidenen und engen Verhältnisse, in die er zeitlebens gebannt blieb.

Im Einklang scheinbar mit der Richtung, die Wagner eingeschlagen, hat die neuere Liedkomposition auf die rein dichterische Bedeutung und Originalität des Textes steigenden Wert gelegt. Was alles hat noch Schubert komponiert! Gerade vielen seiner schönsten Gesänge lagen schwächliche Reimereien obskurer Dichter zugrunde. Wie anders schon Schumann,

---

*) Meine Gedenkworte sind abgedruckt in Viktor Laudiens Bernekerbiographie, Charlottenburg, Verlag Paul Lehsten, 1909, S. 125ff.

dann namentlich Robert Franz, auch Brahms, vor allem Hugo Wolf! Aber diese Entwicklung birgt eine künstlerische Gefahr.

Viele unsrer beliebtesten modernen und modernsten Lieder wirken im Grunde durch den dichterischen Gehalt, die starke Stimmung oder die faszinierende Kraft der komponierten Worte. Ja, es gibt viele Musikliebhaber — ich glaube, sie bilden die Mehrzahl in unserm Konzertpublikum, wie unter den Pflegern der Hausmusik, besonders unter den Frauen —, die entscheidend immer nur von der durch eine angemessene Musik natürlich mächtig gesteigerten Wortdichtung eines Liedes berührt werden. Gewiß wird die Eindringlichkeit einer Dichtung durch eine adäquate Musik erhöht, aber für die künstlerische Wertung des musikalischen Liedes darf nur das Ganze, Wort und Musik in ihrem sich gegenseitig ergänzenden Zusammenwirken, den Ausschlag geben. Parallel der gekennzeichneten Neigung des naiven Publikums entwickelte sich die Liedkomposition selbst. Bei Schubert noch eine selbständige Liedmelodie, die das Ganze des Worttextes seiner Stimmung nach wiedergeben will; bei den Späteren immer zunehmend eine fortlaufende musikalische Illustration, vielfach rein deklamatorisch, ein Aggregat musikalischer Motive, die dem Fortschritt der Gedanken- und Gefühlsentwicklung des Textes im einzelnen dienend folgen. Je bedeutender, individueller, je mehr in sich vollendet ein Gedicht ist, desto stärker tritt die Gefahr für den Komponisten hervor, die ich meine. Hugo Wolf dessen Größe ich voll zu erkennen glaube, komponierte auch Gedichte, von Goethe zum Beispiel einzelne aus dem West-östlichen Divan, die sich nicht komponieren lassen, die durch Komposition nicht gehoben werden; sie werden dadurch zwar nicht verdorben, aber sie schwächen ihrerseits die Komposition, d. h. sie mindern deren musikalische Eigenbedeutung; oder es gerät dabei gelegentlich der musikalische Rhythmus der melodischen Phrase, die einen weiteren Atem braucht als die komprimierte Rede Goethes, in Widerspruch mit dem poetischen, vom Sinn verlangten Rhythmus, wie zum Beispiel in jenen Suleikaworten „Sag, Poete, Sag, Prophete", wo das gesprochene Gedicht nach der Meinung des Dichters offenbar den stärksten Akzent auf 'Prophete' fordert, nicht aber zwei gleiche Akzente auf den beiden 'Sag', wie es Wolfs Komposition gibt.

Sieht man näher zu, so darf man gerade Wagners Vorbild hierfür nicht verantwortlich machen. Denn seine Dichtungen sind eben niemals nur Wortdichtung, d. h. sie führen als solche keine wirkliche Sonderexistenz. Sie sind nur von ihm geschaffen für die Ergänzung durch die Musik und bedürfen ihrer, zugleich aber auch als deren Unterlage: einer gewissen schwimmenden Fülle und Hyperbolik seines Ausdrucks, den vielfachen Wiederholungen desselben Gedankens in gesteigerter Form gibt erst die Musik Einheit und plastische Wirkung. Dessen war sich Wagner selbst wohl bewußt. Das zeigt unter anderm der jüngst veröffentlichte Bericht von Michael Bernays, wie Wagner im August 1877 den Parsifaltext vorlas: „Man merkt ohne weiteres, daß die Worte bestimmt sind, erst durch die Musik den vollen seelischen Ausdruck zu empfangen; er ersetzt diesen daher durch eine intensive Fülle, nicht sowohl des Tones als der Betonung, welche sonst beim Vortrage einer Poesie gänzlich unstatthaft wäre." Mit Recht hat Schopenhauer die Musik die mächtigere Kunst und ihre Verbindung mit der Poesie eine Vermählung eines Fürsten mit einer Bettlerin genannt.

Das Ziel der modernen Liederkomponisten im Wagnerschen Sinne müßte gerade sein, nur Liedertexte zu wählen, die an und für sich noch nicht etwas künstlerisch Vollendetes, den vollen restlosen Ausdruck einer Stimmung geben, die vielmehr erst dann als Kunstwerk wirken, in dem sich ganz Gehalt und Form deckt, wenn als Komplement die Musik hinzutritt, die ihnen Seele, Leben, Bewegung verleiht. Es ist klar, bei Liedern Goethes, den meisten wenigstens, mit ihrer in Worten sparsamen Plastik und Sprachmelodie, die an sich schon musikalisch wirkt, trifft das nicht zu. Sie sind schon wie sie sind echte Lebewesen, denen nichts mehr fehlt zu künstlerischer Vollexistenz, und die daher auch keiner Beseelung, keiner Steigerung, Erregung durch die Musik bedürfen. Wohl hat Goethe von seinen Liedern gefordert „Nur nicht lesen! Immer singen" (An Lina). Aber dabei schwebten ihm Kompositionen vor, wie sie Reichardt und Zelter machten, die zu den Worten des Dichters wenig aus eigner musikalischer Inspiration hinzutaten, Produkte, die unsre Modernen eben gewiß nicht mehr als Ideal der Liedkomposition würden gelten lassen, und von deren Typus Hugo Wolfs Lieder sich wenigstens weltenweit entfernen*).

*) Vgl. zu dieser Betrachtung meine Ausführungen oben S. 388ff.

Diese oft von mir durchgedachten Erwägungen haben eine allgemeine Bedeutung für das Verhältnis von Wort und Ton über das einzelne Lied hinaus. Sie treffen die gesamte lyrische Sphäre, also auch die Chorkomposition (Kantate, Oratorium), und sie sind wohl auch für das musikalische Drama fruchtbar. Ich bin darauf zunächst gekommen, als mir Berneker, den ich auf diese und jene lyrische Blüte, auch Goethische, hinwies in dem Hoffen, ihn zur Komposition, sei es einstimmiger Lieder, sei es von Chorgesängen, anzuregen, erklärte, er könne Goethe nicht komponieren und halte auch sehr viele Kompositionen Goethischer Gedichte von andern, auch den größten Komponisten, für 'mißglückt', d. h. musikalisch reizlos oder schwach. Ihm gelänge nur die Komposition solcher Gedichte, denen er komponierend etwas Fehlendes anerschaffe, denen seine Musik erst die Seele oder eine regsamere, blutvollere, reichere Seele verleihe. Nur diese auch erregten seine Inspiration, den andern gegenüber fiele ihm nichts oder nur Trivales ein. Ich war befremdet, aber ich glaube jetzt sein Verhalten zu verstehen.

Das große bleibende Ergebnis in der Entwicklung der Malerei des letzten Menschenalters ist ihre Befreiung aus der Herrschaft des literarischen Elements. Sie hat durch französische und deutsche Meister die Kraft erworben, die Welt nicht mehr überwiegend als genrehaftes Motiv, als Anekdote oder Historie, nicht als dramatische Situation oder Hülle dichterischer, wohl gar philosophischer Ideen, sondern rein malerisch zu betrachten und darzustellen mit den Mitteln und nach den Gesetzen ihrer eigensten Kunst. Von gleicher Emanzipation ihrer eignen Natur ist die Musik unsrer Zeit leider noch weit entfernt. Die Instrumentalmusik steht, sofern sie Programmusik ist, durchaus im literarischen Banne. Und die neuere Chor- und Liedkomposition sucht ihre Wirkung nicht rein aus sich selbst, sondern gern als Dienerin und Deuterin starker poetischer, am liebsten greller und seltsamer dramatischer Reize. Berneker ist ein Komponist, der nur mit musikalischen Mitteln schafft, und er ist dadurch ein Vorkämpfer der Vertiefung seiner Kunst und ihrer Lösung aus dem Druck der literarischen Hegemonie.

Sieht man seine eignen Kompositionen durch, so fällt bei den Liedern und Frauenquartetten auf, daß er oft Texte

wählt von allgemeinem lyrischem Gehalt, solche mit einheitlichen starken, aber typischen Stimmungen, daß er auch unbedeutende, selbst verschwommene, ich möchte sagen halbstumme Dichtungen, manchmal auch solche von Dilettanten, komponiert hat, denen erst seine Musik die volle lyrische Stimme geben mußte, bei den Chorwerken wieder, daß er Schiller und Dahn vor allen andern bevorzugt hat ('Siegesfest', 'Hero und Leander', 'An den Frühling', Chöre zur ‚Braut von Messina'; 'Mila' ['Der Erdgeist und das Mädchen'], 'Das Heidekind', 'Die Loisachbraut').

* Die Perle unter den kleineren weltlichen Chorkompositionen Bernekers ist wohl 'Das Heidekind' aus dem Jahr 1878: zauberhaft reizvoll in dem beseelten und zugleich bildhaften Ausdruck der landschaftlichen Naturstimmung und des in ihr sich spiegelnden Liebesgefühls. Als Text liegen zugrunde die beiden Gedichte 'Das Heidekind (eine westfälische Sage)' von Felix Dahn und 'Heidekinds Erlösung' von Therese Dahn geb. Freiin von Droste-Hülshoff. Zum ersten Mal am 9. Februar 1879 in Königsberg von der dortigen Singakademie unter des Komponisten, ihres Leiters, Direktion aufgeführt, ward das Werk in Berlin erst am 9. Mai 1910 durch den Charlottenburger Chorverein unter seinem jungen mutigen Dirigenten Dr. Richard Münnich (mit Klavierbegleitung) zu Gehör gebracht. Damals, 32 Jahre nach der Entstehung, wirkte es auf die Hörer der Weltstadt nach der übereinstimmenden Aussage sachverständiger Zeitungskritiken 'wie eine Novität' und erregte mit der wärmsten Anerkennung zugleich allgemein das Bedauern, daß eine so bedeutende Schöpfung in Berlin erst nach drei Jahrzehnten vernommen werden konnte, während so viel Geringwertiges oder Nichtiges Jahr aus Jahr ein in Massen die Konzerte überflutet. Im selben Jahr noch erschien das Heidekind im Druck (Verlag Carl Gießel Bayreuth, jetzt Gebr. Reinecke, Leipzig) mit einem Geleitwort von mir. Den darin ausgesprochenen Wunsch, es möge ein kongenialer Komponist die orchestral behandelte Klavierbegleitung stilgemäß instrumentieren und dadurch eine von Berneker gehegte, aber durch seinen Tod vereitelte Absicht verwirklichen, hat im Jahr 1911 Paul Scheinpflug mit pietätvoller Hingabe trefflich erfüllt und am 9. Februar 1912 dem Werk in seiner neuen Gestalt durch die von ihm geleitete 'Musikalische Akademie' in Königsberg i. Pr.

stärkste Wirkung verschafft. In Berlin folgte eine Aufführung mit der Scheinpflugschen Instrumentation durch den Charlottenburger Chorverein am 16. Dezember 1913 unter Dr. Münnich. Auch hier kam die musikalische Intention dieser Schöpfung in ihrem Orchestergewande erst zur vollen Geltung, mit dem einzigen Vorbehalt, daß die am Schluß verwendeten Glöckchen peinlich an den Feuerzauber der 'Walküre' erinnern, aber das allmähliche Verschweben und Verschwinden des Liebespaars im nächtlichen, wogenden, rinnenden Nebel der Heide und das feiernde Spinnen der Einsamkeit unmöglich versinnlichen können. Hier wäre eine Änderung notwendig, doch auch leicht ausführbar. *

In der bezeichneten eigentümlichen Beschränkung Bernekers bei der Wahl seiner Texte für seine Lieder und Chöre liegt — ich irre gewiß nicht — die Begrenztheit, aber auch die Stärke und Eigentümlichkeit seiner Begabung.

Man darf sagen: er ist ein Künder menschlicher All- und Grundgefühle, ein lyrische Komponist, aber keiner von der reflektierenden, geschweige von der weltschmerzlichen, düstern oder dekadenten Sorte. Alles Singuläre, Dämonische, Perverse, das ganze Übermenschentum entlockt seiner Leier keinen Ton. Frühling und Liebe, Nacht und Sterne, Sonne und Mond, Verlassensein und Sehnsucht — das sind seine Themata. Ihm gelingen Mädchenlieder von rührender Zartheit (zwei in den 'Sechs Liedern', Berlin, Ries u. Erler). Mit Vorliebe hat er den Frauenchor gepflegt: vierundzwanzig solcher Gesänge (*a cappella*) von ungewöhnlichem Reiz haben sich erhalten, acht davon erschienen im Juni 1907 (Berlin, Ries u. Erler) als erstes Heft. Größere Chorwerke für weibliche Stimmen sind ihm besonders gemäß: schon 1874 sein glühendes 'Hoheslied' (1875 von der Königsberger Singakademie aufgeführt unter Mitwirkung der Marianne Brandt, einer begeisterten Bewunderin dieser Komposition)*); 1905 'Die Loisachbraut'; ferner 'Der

*) Im Jahr 1877 von Oskar Eichberg im Berliner Tonkünstlerverein aufgeführt: „Die geniale Brandt, der das Werk gewidmet ist, sang die Hauptpartie" (Albert Hahn, Tonkunst, Jahrg. III Nr. 13, 31. März 1877 unter 'Musikpflege'). Im Februar 1878 wurde das Hohelied in Leipzig in einer Soiree des Professor Dr. Hermann Zopff, Herausgebers der Neuen Zeitschrift für Musik, vorgetragen. Erst am 4. April 1911 fand die zweite Berliner Aufführung statt: in einem reichhaltigen

Blumen Erwachen' u. a. Sein an Herrlichkeiten reiches Oratorium 'Judith' (zuerst aufgeführt 1877), das Karl Riedel in Leipzig sehr hoch stellte und gern aufgeführt hätte, faßt die Heldin nicht wie Hebbel als ein dämonisches Mannweib, sondern als ein Gefäß des göttlichen Wunders, als eine Somnambule und schweigt von allen der Tat vorausgehenden Seelenkämpfen, führt auch dieseTat nur in einem nachkomponierten erzählenden Monolog vor. Das hat Bernekers lebhafter Bewunderer Louis Köhler seinerzeit getadelt. Aber auch hier verfuhr er im Einklang mit späteren modernen Richtungen: Maeterlinck oder Gerhard Hauptmann würden es ähnlich gemacht haben, und wenn Paul Schlenther im Burgtheater die Jungfrau von Orleans von der Klara Medelsky spielen ließ (mit wundervollem Erfolg), so leiteten ihn verwandte, sehr berechtigte Erwägungen.

Bernekers Lieder, deren früheste, zum Teil zauberhaft schöne, wohl auch von Schumann und Mendelssohn beeinflußt waren, trachteten doch zunächst mehr dem Ideal Schuberts nach und bieten überwiegend geschlossene, sangbare Melodie. Anderseits schlägt auch hier von Anfang an die neudeutsche Richtung durch, und zwar in der spezifisch lyrischen Farbe, die Bernekers Eigenart ihr gibt: ein Überschwang des Gefühls, der, weil er echt, natürlich und ungesucht aus einem unendlich erregbaren Herzen strömt, auch den Hörer in seine Wellen hineinzieht; ein Schwelgen in stimmungstrunkener Farbenfülle einer freien, reichen und kühnen Harmonik und eine nur durch sie verständliche Melodiebildung, die völlig zwanglos, als könnte es gar nicht anders klingen, den verschlungenen Bewegungen eines schwärmerischen, unruhvollen Empfindens nachfolgt.

Später neigt er zu balladenhaften Formen und Zyklen ('Tannhäuserlieder', 'Zwei Balladen', 'Weltuntergangserwartung', 'Sonnenlieder'). Zuletzt ist die Selbständigkeit der Klavierstimme, der Zug zum dramatischen Charakterbilde in höchstem

---

Bernekerkonzert der Ortsgruppe des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen durch den Frauenchor von Clara Krause unter deren Leitung. Eine Wiederholung bot derselbe Chor unter stellvertretender Leitung von Carl Lütge und unter Mitwirkung von Felix Senius, dessen durch phänomenale Stimme und geniale musikalische Begabung ausgezeichneter Vater, von Beruf Kaufmann, einst bei der Königsberger Uraufführung (1875) als Partner der Marianne Brandt die Tenorpartie gesungen hatte.

Maße entwickelt, das Schwärmerische bis zum Ekstatischen gesteigert ('Sonnenlieder': das dritte, Bernekers letzte vollendete Komposition, Frühling 1906). Aber die Einheit der Stimmung ist immer, auch in den kompliziertesten seiner letzten Lieder durch die thematische Einheit und ebenso im Harmonischen künstlerisch gewahrt. Und ein andrer Hauptvorzug: es klingt alles, auch das Gewagteste, wenn man sich hineinhört. Und immer, jetzt wie früher, bleibt es diesen Liedern eigentümlich, daß sie das dichterische Wort nicht äußerlich in Musik setzen, sondern daß sie ihm eine Seele verleihen, eine reiche, trunkene, himmelwärts blickende Seele von tiefster Zartheit, von jugendlicher Liebesfülle und Lebensfrische, die sich im Jubilieren und Weinen nie erschöpfen kann.

Ein süßer Duft kindlicher Reinheit, ein Hauch unberührter Einfalt des Gefühls liegt wie über diesen Liedern ebenso über den musikalisch noch bedeutenderen Chorkompositionen. Nicht die problematischen Empfindungslabyrinthe der Titanen und Übermenschen, der Nihilisten und Pessimisten, der Vergifteten und Zerrissenen, der Genieprotze öffnen sich hier. Es erklingen die einfachen, wenigen, immer sich wiederholenden menschlichen Gefühle, die allen gemein sind. Aber sie scheinen aus einem Herzen hervorzuleuchten, dessen Organe unendlich verfeinert, dessen Empfindungsfähigkeit grenzenlos gesteigert ist, und das in einem fernen, fernen Wunderland lebt, da ewiger Frühling blüht und ewige Liebe und die Englein spielen mit Rosen und Lilien. Seine ganze Art bestimmt Berneker zum Komponisten chorischer Musik. Denn in dieser treten die individuellen Elemente zurück, herrscht das Gemeinempfinden unbedingt. Und am stärksten gilt das wieder von der religiösen Chormusik, denn hier redet ein allgemeines Empfinden, das, in traditionellen unwandelbaren Formen, in dem allgemein bekannten Wort der Bibel und des Kirchenlieds (Choral) festgelegt ist. Hier ist das Ideal des unpersönlichen Textes, dem der Komponist erst durch seine Musik die persönliche Seele einhaucht, am vollkommensten erreicht.

In seinen Oratorien, Kantaten, Motetten und Psalmen erblühen denn auch Bernekers Kunst die höchsten und eigentümlichsten Leistungen. Neben der 'Krönungskantate', der einen lange geplanten 'Christus' folgen zu lassen ihn der Tod verhindert hat, ebenbürtig, zwar weniger glänzend, dafür aber durch

tieftragische und weihevolle Stimmung vielleicht noch überlegen, die Totenfest- und Passionskantate, 'Christus der ist mein Leben' (Leipzig, Breitkopf & Härtel), eine großartige Schöpfung voll ergreifender, süßer und herber Schönheit, die den Vergleich mit dem Requiem von Brahms nicht zu scheuen braucht. Bewundernswert, wie hier der kirchliche Stil in moderner Tonsprache wiedergegeben und der dogmatische, vielfach abstrakte Wortlaut des biblischen Textes aufgelöst ist in lebendiges, menschliches, freies Gefühl, das über allen Kirchen und Konfessionen steht*[1]). Auch die markige „Reformationskantate" (1883) hätte bei dem Lutherjubiläum und später allgemeine Beachtung verdient und gewiß auch gefunden, wenn Berneker nicht in Königsberg gelebt und wenn er irgendeiner Clique angehört und den Geschäftsbetrieb verstanden hätte.

Religiöse Lyrik typischer Art lebt auch in Bernekers Chören zur 'Braut von Messina', doch erstreben sie an Stelle des kirchlichen einen völlig andern, feierlich rezitatorischen Stil, bei dem das dabei ungemein reich behandelte Orchester eine weitgehende Mitwirkung übernimmt. Viele Jahre hat Berneker auf dieses Werk verwandt und es in gewisser Hinsicht als das musikalische Vermächtnis seines Lebens angesehen. Zwar ist es wiederholt in Königsberg mit größter Wirkung zur Aufführung gebracht worden. Aber die Aufführung auf der Bühne als Teil szenischer Darstellung der ganzen Tragödie, die Berneker vorschwebte, hat er nicht erlebt. Möchte doch eine große Bühne mit reichen Mitteln, ein Hoftheater etwa, diese schwierige Aufgabe, die alle Mühe reichlich lohnen würde, erfüllen. Das wäre zugleich das schönste Denkmal für Schiller selbst; denn alle Versuche, die Schillerschen Chöre durch Massen oder Einzelne sprechen zu lassen, geben ihnen niemals jene übermenschliche, idealische Größe, niemals die erschütternde Wucht der Stimmung, die ihnen vom Dichter bei der Konzeption der Tragödie als wichtigstes Element des neuen tragischen Stils zugedacht war*[2]). *Vgl. hierzu meine Darlegung oben S. 207—237.*

---

*[1]) Aufgeführt am 1. März 1909 in der Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche zu Berlin von dem Mengeweinschen Oratorienverein unter Leitung von Fritz Krüger.

*[2]) Die letzte Konzertaufführung des Werkes fand in Königsberg statt im Dezember 1924 durch den 'Verein der Liederfreunde'. Ihr Urheber und Leiter war Willy Elisat, ein Schüler Bernekers.

Die Beschäftigung mit Schillers antikisierenden Chören weckte naturgemäß auch Bernekers Interesse für die Chorik des antiken Dramas selbst. So übernahm er es denn, als ihm dazu Gelegenheit kam, für Aufführungen der 'Antigone' und des Euripideischen 'Kyklops' die Chöre neu zu komponieren. Dabei suchte er sich dem antiken Brauch zu nähern, benutzte teilweise überlieferte antike Melodien, ahmte die antike Melodiebildung nach und beschränkte das begleitende Orchester auf Flöte, Oboe und Harfe. Auch diese Kompositionen sind nach dem Urteil Musikkundiger und literarisch gebildeter Sachkenner von hoher Schönheit und haben in wiederholten Aufführungen ihre stimmungsvolle Kraft bewährt. Unsre modernen Bühnen machen so viele Experimente mit fragwürdigen Produkten der Weltliteratur. Wäre es nicht für sie ein schönes Ziel, einem artistischen Publikum einmal auch diese beiden antiken Dramen vorzuführen mit einer annähernden künstlerisch-stilgemäßen Wiederbelebung der Klänge, die einst die Pracht ihrer Chorpoesie durchfluteten*)?

Die sehr gelungene und beifällig aufgenommene Wiedergabe, die indessen durch das unzulängliche Orchester beeinträchtigt war, erregte wieder den Wunsch nach 'einer regelrechten Aufführung' im ostpreußischen Landestheater (s. die ausfürlichen Berichte mit eingehender allgemeiner Würdigung des Künstlers Berneker von Erwin Kroll, Königsberger Hartungsche Zeitung 10. Dezember 1924, von Hermann Güttler, Ostpreußische Zeitung, 10. Dezember 1924 und von K. R., Königsberger Allgemeine Zeitung 10. Dezember 1924).

*) Die 'Antigone' in der deutschen Übersetzung Donners ist mit Bernekers Musik mehrmals von den Schülern des Berliner Werner Siemens-Realgymnasiums unter der künstlerischen Leitung des Professor Franz Hilker (im Januar 1912 und für den Bund entschiedener Schulreformer in der Festhalle zu Lankwitz im Oktober 1920, s. Berliner Tageblatt 21. Oktober 1920, Morgenausgabe) vor einem gewählten Publikum aufgeführt worden und hat in dieser Darstellung die tiefste Wirkung gehabt. Vom 'Aias' des Sophokles hat Berneker nur die beiden letzten Chöre im Originaltext komponiert. Sie wurden mit der Fortführung und Vollendung der Chor- und Begleitmusik dieses Dramas, die von Friedrich Wilhelm Markull in Danzig stammt, in griechischer Sprache von Schülern des Gymnasiums *Collegium Fridericianum* zu Königsberg i. Pr. im Januar 1925 (s. Erwin Kroll in der Königsberger Allgemeinen Zeitung vom 12. Januar 1925, Abendblatt) mit schönem Erfolg zu Gehör gebracht.

V.

Es ist ein undankbares Geschäft, der Kunstentwicklung die Bahn weisen zu wollen. Aber das möchte ich wagen auszusprechen: die Werke Bernekers aus ihrer bisherigen Verborgenheit ans Licht zu bringen und ihre lokal begrenzte Wirksamkeit zu einer allgemeinen zu erheben, ist die Pflicht aller unbefangenen Freunde edler und ursprünglicher Musik, und die Erfüllung dieser Pflicht wird einen künstlerischen Gewinn herbeiführen. Bernekers geistliche Chormusik bringt eine Art Wiedergeburt der Formen Bachs im Geist der modernen gesteigerten und reicheren Tonsprache Wagners, aber eine Wiedergeburt aus dem Innern eines eigenartigen, wirklich produktiven Musikers.

Wohl ists erfeulich, daß jetzt Bachgesellschaften gedeihen, des Altmeisters Werke kritisch in ihrer Gesamtheit ediert werden, seine großen Passionen und Messen ungekürzt aufgeführt werden können in ausverkauften Häusern. Aber man überschätze den künstlerischen Wert dieser Erscheinung nicht. Gewiß, das allgemeine Vorurteil gegen die Unverständlichkeit Bachs ist im Schwinden, in weiten Kreisen ist der Sinn und das Interesse für polyphone Musik verbreitet, die Angst vor den Wirrnissen kontrapunktischer Arbeit geschwunden. Indessen verkehrt wäre es, nun in dem wieder ins Leben gerufenen ganzen Bach ein Heilmittel wider die Ausschreitungen moderner Musik zu suchen und die Entwicklung zurückschrauben zu wollen. Gerade aus der Vertiefung und Bereicherung, aus der freien Um- und Fortbildung der strengen Musikformen durch Berlioz, Wagner, Liszt ist die Empfänglichkeit und Teilnahme des nichtfachmännischen Publikums für den Alten vom Thomaskloster erwachsen. Wagners 'Meistersinger' und 'Parsifal' haben dem Wiederaufleben Bachs mehr genützt, als alle Bachvereine der Welt es je getan haben oder tun werden. Denn sie haben die Ohren auch der bloß naiv Genießenden geschult und ihre Gemüter empfänglich gemacht für thematische Kunst. Die große Masse, welche die vielstündigen Bachkonzerte füllt, ist überwiegend dieselbe, die auch in die Aufführungen der Monte-Carlo-Oper sich drängt, um ein Billett für Caruso oder die neueste Schlaftänzerin oder das jüngste violinspielende Wunderkind sich die Hälse bricht. Sensation ist alles! Sensation ebenso der ungekürzte Bach wie die zensurfreie 'Salome'. Der baut auf Sand, der von dem zahlenden Mob eine Veredlung und Ge-

sundung unserer Kunstverhältnisse erwartet. Im Gegenteil, der strikte Kultus des ganzen Bach mit allen seinen Arien, dem ganzen Erdenrest seiner Zeitlichkeit ist eine schwere Gefahr; denn er züchtet eine unklare und unwahre, eine geheuchelte Begeisterung, ein innerlich unlebendiges Dogma. Und Gleiches gilt von der an sich lehrreichen und mir persönlich wegen meiner gelehrten, kulturhistorischen Interessen sehr wertvollen Versuche, die alten Instrumente und Instrumentalkompositionen neu zu beleben. Vortrefflich als Gegenstände des Studiums, als Vermehrung und Bereicherung unsrer musikgeschichtlichen Anschauung und Urteilsfähigkeit, vielleicht auch als Bereicherung und Verfeinerung gewisser musikalischer Effekte, namentlich rein klanglicher Art, heilsam auch als Stahlbad für die durch modernste Instrumentationsorgien überreizten Nerven. Vom Übel aber, wenn man uns einreden will, dergleichen solle die lebendige Fortentwicklung der Musik bestimmen und in rückläufige Bahnen leiten.

Die Befreiungstat Richard Wagners ist nicht ungeschehen zu machen. So groß und vielseitig sein Genie war, vor allem war er Künstler und hat der Musik neue Formen von ewigem Wert nach inneren strengen Gesetzen geschaffen. Man kann jetzt in der Oper nicht mehr einfach zu Gluck zurückkehren. Und ebenso im Oratorium nicht zu Mendelssohn oder Bach.

Mit scheint, Constanz Berneker war auf dem richtigen Wege, als sein innerer Drang ihn trieb, Bachs und Händels Oratorienform modern fortzubilden im Sinne Wagners. Unsre Zeit, die so voll von Unglauben ist, durchzieht eine starke, mannigfach und widerspruchsvoll sich bekennende Sehnsucht nach echter Religion. Nach einer Religion, die eine neue freie Kirche der Menschlichkeit aufrichtet, darin man das Göttliche in und über der Welt anbetet ohne Dogmen, im einzigsten Sakrament der Wahrheit des persönlichen Gefühls. Diese neue Kirche ist im Werden, diesseits wie jenseits des Ozeans, und vielleicht ist sie eins mit der frühesten urchristlichen Idee der Kirche. Mächtiger als Worte es vermögen, kann die Musik für sie werben, die seelentreffendste aller Künste. Mich dünkt, daß Constanz Berneker einer der wenigen modernen Meister ist, die aus innerem Beruf kirchliche Musik von dieser Wirkung geschaffen haben, und daß seine Oratorien und Kantaten, seine Chöre zur 'Braut von Messina' nicht bloß Musik von tiefer Schönheit bieten,

sondern einen modernen Stil für religiöse Musik, wohlverstanden einen in sich geschlossenen, einheitlich und in edler Größe wirkenden, von allem Theatralischen freien Stil moderner Kirchenmusik ins Leben gerufen haben. Nichts Prometheisches lebt in dieser Musik. Ihr Grundzug ist idyllisch. Ihr Schöpfer war eine im innersten weiche, fast weibliche Natur, der die Kraft und Leidenschaft und der Kampf nur Durchgang ist zu dem sehnsüchtig verlangten Frieden.

Im letzten Sommer, der ihm vergönnt war, äußerte er halb im Scherz, halb ernsthaft den Wunsch, ein Hirt zu sein und an sonnigen Frühlingstagen im Wald oder auf dem Feld zu liegen, träumend nach den Wölkchen am Himmel zu schauen und den Weisen der Vögel zu lauschen. Sein Wunsch war längst erfüllt, ohne daß er es wußte. Constanz Berneker, der die Poesie der Nacht und ihrer Sehnsucht so manchesmal, in Liedern und einem entzückend klangschönen sechsstimmigen Chor seiner 'Judith' ('Noch liegt die Nacht auf Judas Höh'n')*) zum Tönen gebracht hat, er ist in Wahrheit doch der musikalische Priester des Sonnentags: der Komponist, der in die Fülle und Leidenschaft der modernen Musik den Frieden unschuldigen Hirtendaseins zu gießen vermocht hat. Eine seiner letzten Kompositionen, das wunderliebliche Weihnachtsidyll für Orgel und Flöte (Berlin, Ries & Erler) bringt diesen Charakter seiner Kunst konzentriert symbolisch zur Geltung.

Daß Berneker nicht mehr fortschritt zu seinem 'Christus', warum und daß er nicht den Mut oder die Kraft oder die helfende Hand gefunden hat, sich aus den engen Verhältnissen provinzialer Wirksamkeit loszureißen und in Fühlung mit dem Musikleben der großen Zentren deutscher Kunst seine Leistungen gleich nach ihrem Entstehen zur Geltung zu bringen, sich selbst aber Anregung und freie Muße zu größeren Aufgaben zu gewinnen, darüber zu klagen oder zu grübeln kann nichts mehr

*) Abgedruckt als Notenbeilage zu Laudiens oben genannter Bernekerbiographie. — Auch ein anderer sechsstimmiger Chor ('Selig sind die Toten'), aus der Passionskantate 'Christus der ist mein Leben' (Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig), verdient höchste Bewunderung. Er wurde am 23. November 1924 im Dom zu Königsberg von dem dortigen Bachverein unter Leitung seines Dirigenten des Domorganisten Walther Eschenbach vorzüglich gesungen und von der Kritik (Königsberger Allgemeine Zeitung vom 24. November 1924) mit Recht 'wundervoll' genannt.

helfen. Möglich, daß in der Flut der stürmischen Öffentlichkeit sein zartes Gemüt gescheitert wäre gleich Schumann und Hugo Wolf. Möglich auch, daß er noch unvergleichlich Größeres hervorgebracht hätte, als es ihm in einem isolierten Leben voller Zurücksetzung und unbegreiflichen Verkanntseins beschieden war. Wer will das entscheiden! Aber das ist sicher und dazu müßten auch alle jene die Hand bieten, die Bernekers Bedeutung geringer anschlagen als der Kreis seiner bisherigen Verehrer: er verdient und lohnt die Bekanntmachung und Verbreitung seiner Werke. Erst weniges ist davon gedruckt *). Spärlich noch sind Aufführungen seiner Kompositionen. Wer die Schwierigkeiten und Kosten kennt, die heute der Drucklegung und Aufführung ernster größerer Musikwerke entgegenstehen, begreift, daß nur durch die Hochherzigkeit kunstsinniger Spender das Ziel zu erreichen ist . . .

Nicht einen 'Kultus' wollen die Kenner und Freunde der Kunst Bernekers mit ihm treiben. Nicht 'Nachruhm' möchten sie ihm gewinnen. Nur das, worauf seine begrenzte, aber innerhalb dieser Begrenzung ursprüngliche und lebendige Begabung ein unbedingtes, ein besseres Anrecht hat als manche durch persönliche Beziehungen und geschäftliche Gewandtheit empor-

*) Verzeichnis seiner Kompositionen und Nachweis ihrer bis 1908 erschienenen Druckausgaben in Laudiens Biographie. Seitdem wurden noch veröffentlicht und gingen über in den Verlag Gebrüder Reinecke, Leipzig: 'Leise zieht durch mein Gemüt' (Heine), Duett; 'Tannhäuserlieder' (Dahn); die Chöre zur 'Braut von Messina'; 'Das Heidekind' (Dahn); 'Blumenworte' (Dahn), Ritornellen-Lied für Sopran; Abendgang ('Wenn still mit seinen letzten Flammen': Geibel), Duett; 'Brautlied' (Gerok), Duett mit Orgel; 'Gott unsere Zuflucht', Kantate für Chor, Soli, Orgel (oder Orchester); Präludium (e-moll) für die Orgel; 'Geistliche Lieder' für gemischten Chor a cappella ('Er hat seinen Engeln befohlen', 'Fürwahr er trug unsere Krankheit', 'Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen'). Die letztgenannte Motette auch in dem von Max Friedländer redigierten Volksliederbuch für gemischten Chor (Leipzig, Peters). Sie wurde bei der Kantfeier der Berliner Universität am 10. Mai 1924 vom Studentischen Chor unter Leitung Friedländers mit instrumentaler Begleitung gesungen und kam dabei zu schöner Wirkung. Die herzinnige Frömmigkeit und kristallklare Keuschheit ihrer Melodie, die edeln Linien ihrer Stimmführung entfalten aber ihren vollen Zauber erst im a cappella Vortrag durch ein Solistenquartett, wie der um die Förderung der Berliner Kirchenmusik hoch verdiente Organist Karl Lütge in wiederholten prachtvollen Aufführungen gezeigt hat.

geschnellten Tagesberühmtheiten, was ihm aber durch die Ungunst seiner Lage und durch die eigentümliche Organisation seiner Natur im Leben versagt geblieben ist, das einzige unverjährbare Menschenrecht des schaffenden edeln Künstlertalentes: gehört zu werden auch außerhalb der engen Winkel der zufälligen Heimat. Gehört zu werden auch auf dem weiten Markt des öffentlichen musikalischen Lebens Deutschlands und der Welt, und mehr noch: aufgenommen zu werden in die intimen Kreise vornehmer Hausmusik.

Allerdings, nur wer sich in die Werke Bernekers wirklich mit Hingebung und empfindungsbereitem Herzen ohne Verlangen nach Sensation, nach grenzenlosem Erdreisten, nach ungehörtem Unhörbarem, nach wild Exzentrischem unbefangen und unübersättigt vertieft, kann ihre Schönheit und Eigenart ganz erkennen und lieben. Neben den raffiniert ausgesonnenen technischen Effekten der modernsten Freskomusik erscheinen sie wohl manchmal schlicht und zart wie Pastellbilder. Sie peitschen nie die sinnlichen Instinkte. Aber auch in ihnen ertönen Klänge, die mit dem Schauer des Ewigen, des dunkeln Schicksals erfüllen. Auch in ihnen vibriert ein nervöses, fast weibliches Temperament, ein unendlich wechselndes, opalisierendes Gefühl. Und nur sorgsamster liebevoller Vorbereitung und einer im vollkommensten Sinn musikalischen Reproduktion erschließen sich die heimlichen Reize dieser äußerlich so kontrapunktisch gelehrten, harmonisch so koloristischen und dabei so überschwänglich warmen, so innerlich erregten Musik. Ferne sei es, heute schon über ihren Wert ein endgültiges Urteil abgeben zu wollen. Aber dies steht außer Zweifel: es ist wahrhaft und im besten Sinne moderne Musik, die doch das besitzt, was den gefeierten musikalischen Modeprodukten oft fehlt, die Echtheit der Empfindung. Denn diese Musik quillt aus dem Urgrund aller wahren Musik: aus leidenschaftlich bewegter Seele. Deshalb dringt sie durch die enge Pforte, die den geheimnisvollen Weg ins tiefste Innere des Hörers öffnet.

EINFÜHRUNG DER BIOGRAPHIE CONSTANZ BERNEKERS VON VIKTOR LAUDIEN

VERLAG PAUL LEHSTEN, CHARLOTTENBURG 1909.

... Viktor Laudien war dem ostpreußischen Meister in den letzten Jahren seines Schaffens persönlich nah verbunden. Er hat die Entstehung und die ersten Aufführungen seiner reifsten Schöpfungen begleitet mit der nachfühlenden Teilnahme des Freundes und mit der Sympathie, aber auch mit der prüfenden und offenherzig urteilenden Selbständigkeit wahlverwandter, künstlerischer Begabung. Liebe und Talent für die seelenvollste der Künste sind ihm ererbter Besitz. Viktor Laudiens Vater, Heinrich Laudien, war eine echte Musikernatur der alten Zeit: ein prachtvoller, grundgütiger Mensch ohne Bruch und Falte, von dessen urwüchsigem Humor und derb aufrichtigem Wesen ein erfrischender Hauch ausging. In seinen jungen Jahren hat er als Theaterkapellmeister von Köln aus in Amsterdam und nach Rudolf Louis (Anton Bruckner, München 1905, S. 53) auch in Straßburg (Juli 1855) die ersten Tannhäuser-Aufführungen im Ausland geleitet und dabei erfahren, daß die französischen Orchestermusiker mit den technischen Schwierigkeiten schneller fertig wurden als die deutschen Musiker und sich für die Tannhäusermusik begeisterten, während das Publikum zurückhaltend war und womöglich allabendlich 'Martha' begehrte. Später hat Heinrich Laudien sich jahrzehntelang um das ostpreußische Musikwesen als Dirigent des angesehensten Königsberger Chorvereins, der 'Musikalischen Akademie', hohe Verdienste erworben. Zeitlebens hat er dem jungen neben ihm aufstrebenden Genossen Constanz Berneker ehrliche Freundschaft gehalten, mit ihm zusammen 1876 die Pilgerfahrt nach Bayreuth

angetreten und ihm, der als Chordirigent der zweiten großen musikalischen Vereinigung Königsbergs doch sein Rivale war, neidlos den Kranz künstlerischer Überlegenheit auf dem Felde der musikalischen Produktion gereicht. Wenige Tage nach Bernekers Tod kam mir aus dessen Nachlaß ein vergilbter Bogen vor Augen: ein offizielles Aktenstück von der Hand Laudiens aus Bernekers Königsberger Anfängen, worin des jungen Komponisten 'Siegesfest' mit warmer Bewunderung gerühmt wird.

Nun hat der Sohn, der Verfasser der vorliegenden Schrift, nicht bloß ein Genießer oder Kenner der Musik, sondern auch ein über den Dilettantismus sich erhebender Könner, das treue Patronat des Vaters fortgeführt und gesteigert in die nicht minder treue, aber noch wirksamere Jüngerschaft des aufklärenden, werbenden Wortes. Und nicht zufrieden, in der Heimat durch eigenes Beispiel und unermüdliche Anregung den Werken des geliebten Meisters die lebendige Stimme der Aufführung zu erobern, will er auch den Fernerstehenden so eindringlich und überzeugend, daß es nicht überhört werden kann, vor Augen stellen und ins Herz rufen: „Hier ist einer von den echten Künstlern, einer von den Eigenen, Ganzen, einer, dessen Schöpfungen aus der Tiefe des Gemütes kamen und darum die Seelen ergreifen, einer, der auf der Höhe moderner, musikalischer Ausdrucksfülle sich die Unschuld und Einfalt menschlicher Empfindung und ihrer musikalischen Gestaltung bewahrt hat. Kommt und lest und hört, was ich von seinen melodischen Eingebungen, seiner harmonischen Farbenfülle, von dem Reichtum seiner polyphonen Gestaltung mitteile, und sorgt, daß es endlich lebendig weiter klinge in deutschen Landen!"

Warum ich hier, wo ich an die Teilnahme der gesamten musikalischen Welt mich wende, von solch heimatlichen, von solch persönlichen Erinnerungen rede? Es geschieht nicht aus Laune, nicht aus Selbstüberschätzung. Sondern weil die Sache es verlangt und weil so dem Verständnis der eigentümlichen Leistungen Constanz Bernekers am besten gedient wird.

In dem Rahmen heimatlicher Beschränktheit erwuchs und reifte Bernekers Kunst. Aus dem Quell persönlichen Erlebnisses empfing seine Inspiration ihre Farbe. Die meisten seiner Werke blieben bei seinen Lebzeiten ungedruckt, und er hat sich begnügt, sie überwiegend durch Aufführungen aus dem von ihm selbst zur Verfügung gestellten Manuskript zum Tönen

zu bringen. Er war fast bis an das Ende seines Lebens eine Lokalgröße der Stadt Königsberg und der Provinz Ostpreußen und erst als die Schatten des nahenden Alters auf seine Bahn fielen, drang sein Talent in jugendlichem Glanz noch einmal prachtvoll aufleuchtend auch über die Grenzen Ostpreußens. Endlich schien ihm der verdiente Lohn zu winken: Bekanntwerden und Anerkennung, und seine Freunde erwarteten von seiner Kunst neue, noch köstlichere Früchte. Aber die Nacht brach jäh herein, mit tragischer Plötzlichkeit und zog den zweiundsechzigjährigen Sänger der jünglingshaft glühenden 'Sonnenlieder' hinab in das ewige Schweigen.

Die nicht geringe Zahl der Verehrer und Freunde seiner Musik waren, so lange er lebte, zum beträchtlichen Teil auch Freunde und Verehrer seiner Person. Er hat niemals ernsthaft Anstrengungen gemacht, aus seinem heimatlichen und persönlichen Wirkungskreise hinauszukommen auf die Weltbühne des großen Musiklebens, in die mächtigen deutschen Kunstzentren. Nach Leipzig oder Berlin, Wien oder München, Köln oder Hamburg berufen, hätte er seinem Talent größere Aufgaben gestellt und wäre an diesen emporgewachsen, und gewiß hätte er auch aus einer sachverständigen Kritik und dem Wettbewerb der Mitstrebenden dort viel gelernt und dieses Gelernte zur Vertiefung und Steigerung seines künstlerischen Schaffens verwertet. Daß ihm dies nicht beschieden gewesen ist, kann man bedauern. Man mag auch klagen, weil ihm die Gunst versagt blieb, die so manchem geringeren Talent gewährt wird: frei von der Fronarbeit des für den Unterhalt sorgenden Musikerberufs allein seiner Produktion leben zu dürfen. Aber auch das, was ihm unter weniger glücklichen Schicksalssternen gelang, fordert die Beachtung aller ehrlichen und unbefangenen Freunde der Musik.

Seine Gebundenheit an die Heimat, an Lehrtätigkeit und Organistenamt, an die Wirkung in die Nähe — das waren Fesseln bei dem Aufstieg zur Berühmtheit, auch Hemmungen einer vollen Entfaltung seiner künstlerischen Kräfte. Aber hierin lagen doch auch die Wurzeln seiner künstlerischen Individualität und seines Schaffens. Einige kritische Stimmen haben seine 'Krönungskantate' nach ihrer Aufführung auf dem Mannheimer Jubiläumsfest 1907, wo sie vom Publikum mit innigem Beifall aufgenommen war, als 'Gelegenheitskomposition' und als 'Organistenmusik' oder noch geringschätziger mit dem Schlag-

wort 'Kantorenstil' abzutun gesucht. Es zeigt das, wie weit wir in der musikalischen Kritik noch von einer Einigung über die kunsttheoretischen Grundbegriffe entfernt sind, die für Poesie und bildende Kunst längst erreicht ist.

Bernekers Chorwerke sind in der Tat fast alle Gelegenheitsschöpfungen, nicht im vulgären Sinne, wohl aber in jenem andern, höheren, jenem Sinne, den uns Goethes Kunst und Lehre eingeprägt hat. Nicht bloß die 'Krönungskantate' auf das zweihundertjährige Jubiläum des preußischen Königtums, nicht bloß seine 'Reformationskantate' (1883) auf die Dreihundertjahrfeier der Geburt Luthers. Kirchlichen wiederkehrenden Gelegenheiten entsprangen auch sein Oratorium auf das Fest der Himmelfahrt Christi und seine Kantate auf das Toten- und Passionsfest. Ebenso ist seine Komposition des 'Siegesfestes' von Schiller durch die Gelegenheit angeregt: den Sieg des geeinten Deutschland 1870/71. Und die erotisch-lyrischen Chorkompositionen 'Hero und Leander', 'Das Hohelied', 'Mila' und 'Heidekind' (1873 bis 1878) sind die musikalischen Spiegelungen des Liebesglücks seines Brautstandes und seiner jungen Ehe. Aber schwer würde diese Werke verkennen, wer sie für äußerliche, durch fremden Zwang veranlaßte Arbeiten hielte. Alle sind sie aus dem innersten Erlebnis der unendlich reizbaren, der unendlich zarten und fein vibrierenden Seele Bernekers geboren. Ich habe in meinem Leben so manchen bedeutenden Künstler, Musiker, Maler, Dichter in der Nähe und aus der Ferne gekannt und beobachtet, aber niemals ist mir ein Künstler begegnet, der so sehr stets vom Moment erfüllt, stets so von dem unwiderstehlichen Daimonion seiner tief und leidenschaftlich empfindenden Natur getrieben, dabei so frei von jeder Pose und Berechnung, so einfältigen Herzens gewesen wäre wie Berneker.

Wenn lange Zeit gewisse Beurteilungen seiner Kunst den Wert seines Wirkens niederzudrücken gesucht haben bis in die Stunde seines Todes, und wenn noch heute deren Reflexe in den Kritiken einzelner Musikreferenten ihn zu einem musikalischen Gernegroß machen, der mit Gewalt sich künstlerisch überhebe, über die Grenzen seines Könnens hinausstrebe und sich durch Geschraubtheit in Harmonik und Melodik künstlich ein Ansehen von Größe geben wolle, so muß jeder, der Bernekers natürliches, lauteres Wesen, seine Bescheidenheit und die in sich selbst

ruhende Sicherheit, Schlichtheit und Ehrlichkeit seiner künstlerischen Meisterschaft gekannt hat, darüber lächeln. Ein Landsmann und Jugendfreund Bernekers, der Geheime Kirchenrat und Universitätsprofessor Heinrici in Leipzig, der seine Studienzeit mit Berneker in Berlin verlebte, schrieb mir am 24. November 1907: „Berneker war einer von den Auserwählten, die aufgehen in die Freude an der Sache und sich um nichts weiter kümmern als um die Sache, die in ihnen zu neuem Leben drängt. Wir waren Altersgenossen. Unsere Interessen waren ganz verschieden, aber ich habe stets lebhafte Sympathie für ihn empfunden, auch in Berlin haben wir miteinander öfters verkehrt, wie er mit Matzat*) zusammen fröhlichen Herzens den Kampf für seine Ideale kämpfte. Da hat er mir zuerst imponiert. Es war alles echt an ihm. Dabei hatte er auch die stille, gleichmäßige Freundlichkeit seines Vaters zu eigen, der eine gewisse spezifische Wärme ausstrahlte und der wohl keinen Feind hatte." Diese Charakteristik trifft für den ganzen Berneker, auch für sein späteres Leben und Schaffen zu, wenn es ihm auch freilich nicht an Feinden gefehlt hat, persönlichen, die er kannte und mächtigeren, denen er fremd war.

Wie erklären sich nun aber die gegnerischen Urteile, die vielfach geradezu animose Färbung annehmen?

Aus den ewigen, inneren und sachlichen Gegensätzen aller Kunst. In der bildenden Kunst und in der Poesie sind sie nach langen Kämpfen erkannt und haben zu einer Art halbfriedlichen Duldung der Parteien, Schulen und Richtungen geführt. In der Musik dagegen, der erregendsten und leidenschaftlichsten aller Künste, ringen sie immer noch miteinander und suchen sich gegenseitig zu vernichten.

In aller Kunst stehen sich gegenüber Zeichnen und Kolorieren, Plastik und Malen, Gestalten und Belichten, Klassizismus und Romantik. Und ferner waltet in aller Kunst ein zweiter Gegensatz, der sich mit jenem ersten keineswegs deckt, sondern vielfach schneidet: männliches und weibliches Schaffen, Charakteristik und Empfindung, Dramatik und Lyrik, Wucht und Fülle straffes Schreiten und fließende Bewegung. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Reger — das sind, im ganzen betrachtet, Typen der zeichnenden, plastischen, gestaltenden Richtung, in der die Form dem Klang das Gleich-

*) Vgl. über diesen oben S. 507ff., 513, 514.

gewicht hält oder dominiert. Dagegen Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Liszt, Bruckner, Hugo Wolf, Richard Strauß sind mehr oder weniger Typen der malenden, kolorierenden, belichtenden Richtung, worin der Klang das Übergewicht hat über die Form. Bach, Händel, Gluck, Beethoven, Brahms, Wagner, Liszt, Bruckner, Reger, Strauß sind männliche, Mozart, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann sind ausgesprochen weibliche Künstlernaturen. Unzweifelhaft muß man auch Berneker, ohne ihn mit den genannten Meistern auf eine Stufe stellen zu wollen, zu den weiblichen Naturen, zu den Lyrikern, zu den Subjektivisten voll strömender, überschwenglicher Empfindung und gleichzeitig auch zu den Koloristen und Stimmungsmalern rechnen. Mit der Ergänzung, daß die Formen seiner religiösen Chorkompositionen nach einem Ausgleich zwischen Bach und Wagner zielen. So begreift man, daß seine Kompositionen jener klassizistischen Richtung, die in der Berliner Hochschule für Musik lange Zeit ihren Mittelpunkt hatte und immer entschiedener sich nach der Kunst von Brahms orientierte, daneben noch mit Schumann und Mendelssohn sympathisierte und in ihrem Verhältnis zu den alten Meistern durchaus von der historisch-philologischen Richtung abhing, widerwärtig sein mußten als eine Subjektivierung und Romantisierung Bachs. Aus ähnlichen Gründen hat dieselbe Parteigruppe ja lange Zeit auch Robert Franz um seiner Modernisierung von Bach und Händel willen verfolgt und auch von seinen Liedern, die aus dem Stil des Volkslieds und Bachs einen neuen modernen Liedtypus schufen, wenig wissen wollen: das sieht man jetzt aus seinem höchst lesenswerten Briefwechsel mit dem Baron Senfft von Pilsach (Berlin, Alexander Duncker, 1907), einem köstlichen Buch, das aber, wie vorauszusehen war, von unserer Presse kaum beachtet worden ist. Und verwandte Motive bewirkten auch das kühle Verhältnis der Berliner Hochschulgruppe zu den bedeutsamen Chorwerken Friedrich Kiels, die Berneker hoch hielt und von denen er auch angeregt worden ist, wie Laudien jetzt mit Recht hervorhebt.

Aber Bernekers Musik wird auch diejenigen Anhänger der modernen neudeutschen Richtung nicht ohne weiteres befriedigen, die wilde dramatische Akzente, Titanisches, Dämonisches, atemraubende Kontraste und Steigerungen, blendende und brutale Grellheiten erwarten.

Man weiß, welche Rolle in Goethes Schaffen und kunsttheoretischen Äußerungen 'die kommandierte Poesie' gespielt hat. Auch ein Genie wie er konnte dieser kommandierten Poesie nicht entraten. Aber es dürfte wenig Künstler gegeben haben, denen ein Schaffen auf Kommando eines eigenen oder fremden Willens oder Verstandes so unmöglich war wie Constanz Berneker. Oft genug haben seine Freunde, manchmal nicht ohne eine gewisse schmerzliche Enttäuschung, es erleben müssen, wie glatt Anregungen, die ihm von ihnen gegeben wurden, an ihm abglitten. Nur wenn sein Innerstes getroffen war und aufwallte, wenn die trunkene Stimmung über ihn kam, die in Melodien und Harmonien in ihm sang und sich Luft machen mußte, nur dann konnte er komponieren, und nur dann hat er komponiert. Dann aber geschah es unwiderstehlich und auch etwaige Versuche, während des Schaffensprozesses durch gute Ratschläge zu nützen, erreichten nichts.

Berneker war kein Musikmacher nach dem konventionellen Schema wie mancher unserer Konservatoriums-Professoren, die dabei Ruhm und Ehre ernten. Er war aber auch keiner der hypermodernen Komponier-Virtuosen, wie sie der großstädtische Snobismus neuestens züchtet. Über der modernen großstädtischen Musikproduktion liegt wie ein Fluch die ewig angstvolle, hetzende Frage: *Τὶ νεώτερον*? Und auch der großstädtische Musikkritiker in der schwindelnden Hast der jeden Abend fälligen zwei bis drei Konzertberichte ist manchmal angesteckt von diesem wilden, sinnlosen Drang nach Neuem, Neuestem, Unerhörtem, Verblüffendem, nach der 'Sensation'. Wo bleibt ihm die innere Sammlung, die allein für die Aufnahme jeder echten Musik fähig macht? Wo die Ruhe und Frische des Hörens und des Mitempfindens? Gegen den Graus der tosenden Musikflut, die er jeden Abend sechs bis sieben Monate lang durchschwimmen muß, kann ihn nach dem Gesetz der Anpassung ja eigentlich nur eine Art von Seelentaubheit schützen. Dränge alle gehörte Musik an seine Seele, wäre er bald ein toter Mann. So gleitet nun aber ein großer Teil der Musik an ihm vorüber, mehr oder weniger als ein reines Phänomen der Technik, und wird von den Organen seines Gedächtnisses und seiner Reflexion aufgefaßt. Nur den unerhörten Effekten, den verblüffendsten Bizarrerien und den brutalsten Steigerungen gelingt es, auch ein wenig in sein Inneres einzudringen. Dann entsteht in ihm der

Eindruck — und manchmal vielleicht ein zutreffender Eindruck — als habe er etwas Bedeutendes, etwas Großes gehört, oder, wie man jetzt bis zum Überdruß sagt, er spürt eine 'persönliche Note'.

Ich glaube, im Sinne dieser modernen Snobisten, denen 'der Übermensch' Maß aller Dinge ist, hat Berneker keine oder nur eine nicht sehr hervorstechende persönliche Note. Ihnen wird er vielleicht teilweise altmodisch, sentimental, süßlich erscheinen. Den Klassizisten der strengen Observanz hingegen, die Bach und Brahms als die beiden einzigen Pole der hohen musikalischen Kunst betrachten oder gar allein Bach gelten lassen, wird Berneker wahrscheinlich als Tempelschänder und Baalpriester erscheinen. Wer aber die Überzeugung hat, die auf dem Gebiete der bildenden Kunst und der Poesie längst Gemeingut ist, daß es auch in dem himmlischen Reiche der Musik viele Provinzen gebe und viele Wege zur Seligkeit, der wird jedem künstlerischen musikalischen Schaffen seine Seele öffnen, das aus einem echten ganzen Herzen hervorquillt und mit dem Ton persönlicher Wahrheit und natürlicher Empfindung berührt, wie es bei Berneker im höchsten Maße der Fall ist. Die Berliner Jahrhundertausstellung der deutschen Malerei hatte einen ungeahnten Erfolg und hat viele künstlerische Individualitäten ein für allemal aus der Vergessenheit gerettet, ihnen lebendige Wirkung gesichert. Für das Gebiet der musikalischen Kunst sind wir leider von gleich unbefangener und williger Würdigung verschiedenartigster Talente und Stilrichtungen weit entfernt. Aber alle wahren Freunde der Musik sollten auch hier nach diesem Ziele streben, und die Dirigenten der großen Musikvereine sollten das Publikum durch ein universelleres Repertoir ihrer Aufführungen allmählich zu diesem Standpunkt heranbilden . . .

Gewiß hätten die Schöpfungen Bernekers bei ihrem Entstehen, seit dreißig Jahren, zur Aufführung gelangen sollen und würden dann viel moderner, ja wirklich bahnbrechend gewirkt haben. Aber wenn sie echte Musik enthalten . . ., dann besteht auch heute für alle Dirigenten, die nicht dem Modegötzen huldigen und anderseits auch nicht festkleben in der starren Tradition des Klassizismus oder der von der Konservatoriums-Dogmatik geweihten Kunst, die Pflicht, jene Schöpfungen zu Gehör zu bringen, und auch die Aussicht, sie in den Bestand

ernster Musik einzubürgern. Vor kurzem erst hat der bekannte Musikforscher und Komponist Rudolf Louis in seinem Buch 'Die deutsche Musik der Gegenwart' (München, G. Müller 1909, S. 239) treffend hervorgehoben, daß „Berneker einen ausgesprochenen Beruf für die protestantische Kirchenmusik besaß und seine Oratorien und Kantaten lange nicht die Beachtung fanden, die sie verdient hätten".

Unsere Kritiker und unser Publikum sind voll von kunsthistorischer Betrachtungsweise. Ich könnte daran appellieren in der Erwartung, daß dann Berneker ein Ehrenplatz zugewiesen werden müßte als einem modernen Fortsetzer von Mendelssohn, Gade und Kiel, als einem wenn auch vielleicht nicht ebenbürtigen Genossen von Liszt und Bruckner, und daraus ergäbe sich ein berechtigter Anspruch auf Berücksichtigung in modernen Konzertprogrammen. Aber diese kunstgeschichtliche Betrachtungsweise wird einen natürlich und persönlich schaffenden modernen Künstler niemals durchsetzen. Verschuldet sie doch die übelste Gewohnheit unseres heutigen Kunstbetriebes: die grübelnde klassifizierende vergleichende Reflexion, das Mißtrauen gegen den unmittelbaren Eindruck des Kunstwerks und des Künstlers. Mit tiefem Bedauern haben ehrliche Freunde unserer deutschen Kultur vor wenigen Wochen hier in Berlin eine gewiß von an sich höchst respektabelem Gerechtigkeitssinn inspirierte Gedenkrede auf Wildenbruch gehört: statt den Toten noch einmal lebendig vor uns zu stellen in der Kraft seiner Persönlichkeit, in der Totalität seines menschlich-künstlerischen Wesens, in dem Echten und Vollen, das er besaß, in jener Größe, die jedem Künstler eignet, der als ein ganzer Mensch schafft, gab sie uns die leere und erkältende Versicherung, die nach einem Kompendium der Literaturgeschichte schmeckt, er sei keiner von den Großen gewesen aus der Reihe Aeschylus, Shakespeare, Goethe usw. Auch Berneker wollen wir gewiß nicht mit Bach oder Brahms gleichstellen, wie uns fälschlich untergeschoben worden ist. Es ist auch nicht wahr, daß wir ihn für ein Genie in dem Sinne, wie der Name unsern Größten zukommt, ausgeben. Aber wir wehren von ihm ab jene pseudowissenschaftliche, jene eingebildete und unfruchtbare Betrachtungsweise, die, statt sich eines echten Talents still zu freuen, nach dem Fach späht, in dem er einzuordnen wäre und die kunstgeschichtliche Rangliste herbeiholt, um ihn ja sofort

an den gebührenden Platz fein säuberlich in der Reihe der übrigen Komponisten zu stellen und dann, nachdem er so stumm gemacht worden ist, über ihn zur Tagesordnung überzugehen.

Gegenüber der ungerechten und hochmütigen Herabwürdigung, der Bernekers Kunst und sein gesamtes persönliches Wirken gerade so wie seinerzeit das Schaffen von Wagner, Liszt, Robert Franz, Cornelius, Bruckner, Hugo Wolf und von so manchen andern größeren oder kleineren modernen Talenten lange ausgesetzt gewesen ist durch eine mächtige Partei, die unser Musikleben Jahrzehnte lang beherrscht hat, weil sie die maßgebenden Hochschulen und Konservatorien, die wichtigsten Kritiker-Posten und viele der bedeutendsten Chordirigenten-Stellen besetzt hält, und auch die staatliche Musikpflege entscheidend beeinflußt hat, ruft Laudien und rufe ich mit ihm den Eindruck und das Gefühl aller unbefangenen Künstler, Musikfreunde und Musikkritiker auf, die in dieser Zeit der musikalischen Anarchie sich noch die Fähigkeit bewahrt haben, Musik und namentlich die Blüte aller Musik, menschlichen Gesang, nicht bloß mit den Ohren, sondern auch mit der Seele zu vernehmen. Sie sollen Bernekers Musik hören und sie mögen dann sagen, ob sie's verdient, gehört zu werden.

DIE DEUTSCHEN WISSENSCHAFTLICHEN AKADEMIEN UND DER SCHÖPFERISCHE NATIONALE GEIST

ERANOS, FESTSCHRIFT FÜR HUGO VON HOFMANNSTHAL, ZUM 1. FEBRUAR 1924. VERLAG DER BREMER PRESSE, MÜNCHEN 1924, S. 29—60.

I.

Bald nachdem die Preußische Akademie der Wissenschaften mich im Mai des Jahres 1902 aus meiner Hallischen Professur zu ihrem Mitglied gewählt und in eine der drei neuen vorzugsweise für deutsche Sprachwissenschaft bestimmten Stellen berufen hatte, die von Kaiser Wilhelm II. zwei Jahre zuvor bei dem zweihundertjährigen Akademie-Jubiläum gestiftet waren, regte sich mehrfach der Wunsch, es möchte nun auch die ganze Organisation der Akademie dahin erweitert werden, daß in ihr als besondere Klasse oder auch neben ihr als selbständige, lose angegliederte Körperschaft eine Stätte sich auftue für die unmittelbare Pflege der deutschen Sprache und Literatur. Dieser Wunsch war eigentlich so alt wie die Akademie. Er war seit ihren Anfängen immer wieder von Zeit zu Zeit erneut worden. Bald dachte man dabei an Beaufsichtigung, Reinigung und Regelung unseres Deutsch, bald an eine Förderung des literarischen Schaffens, bald an eine Vereinigung beider Aufgaben. Es würde eine weitläufige Chronik, wollte man alle Versuche aufzählen und genauer beschreiben, die seit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts bis auf die Gegenwart gemacht wurden, um die Schöpfung Leibnizens ihrem ursprünglichen Hauptziel, der Erhebung und Erforschung der Muttersprache, näher zu bringen durch Verwandlung in ein Sprachamt oder Literaturamt oder in eine Verbindung von beidem.

Leibnizens Akademie-Pläne, die man bis in alle Einzelheiten an der Hand von Adolf von Harnacks bewundernswerter, auch von mir für die folgende Betrachtung dankbar benutzter Geschichte der Berliner Akademie der Wissenschaften verfolgen kann, waren ausgegangen von einem seltsam kühnen Entwurf zur Reform des Bücherwesens, den 1668 der Einundzwanzigjährige für den Kurfürsten von Mainz verfaßt hatte. Halbjährlich nach der Büchermesse sollte eine Zeitschrift erscheinen, die alle Novitäten verzeichne und den wertvollen Inhalt aus ihnen zusammensteile; ein Verein von Gelehrten sollte Fühlung mit den Gelehrten der ganzen Welt herstellen, eine universale Bibliothek gründen, eine Arbeitsgemeinschaft mit den Akademien Englands, Frankreichs, Italiens bilden und über alle die zu veröffentlichenden Bücher ein Aufsichtsrecht, eine Art wissenschaftliche Zensur ausüben, dafür sorgen, daß Gutes, was durch eigne Kraft nicht zum Druck gelangen könne, das Licht erblicke, Schädliches und Überflüssiges aber ungedruckt bliebe. Als die Ausführung scheiterte, folgte 1669 sein „Grundriß eines Bedenkens von Aufrichtung einer Sozietät in Teutschland zu Aufnehmen der Künste und Wissenschaften". Von Paris aus schrieb er dann 1676 seine 'Consultatio' über eine *Societas Germanica*, welche die für das Leben nützlichsten Wissenschaften und Künste in unserer Sprache beschreiben solle zu Ehren des Vaterlandes. Alle ihre Beobachtungen und Erkenntnisse solle sie in einem deutschen *Nomenclator* (d. h. in einem deutschen Wörterbuch) der Dinge zusammenstellen und eine Übersicht der Probleme anschließen. Diese Gesellschaft solle eine kaiserliche sein, sie solle stehn unter dem Protektorat des Kaisers.

Auch dies Unternehmen blieb ein utopischer Gedanke. Aber Leibniz ließ den Gedanken nicht fallen. Noch 1681 erwog er in Frankfurt die Gründung einer kaiserlich deutschen historischen Sozietät, die unter planvollem Zusammenwirken vieler Gelehrter und Sonderung nach bestimmten Zeitabschnitten Annalen des Deutschen Reiches schreiben sollte: eine Vorahnung der Monumenta Germaniae historica. Auch sie hatte zunächst keine sichtbare Wirkung. Aber bald nachher (1696) malte er in einem Brief ein noch kühneres Zukunftsbild: eine universale, in verschiedene Kollegien geteilte Gesellschaft der Gelehrten, die den Zusammenhang der verschiedenen Teile der Gelehrsam-

keit durch wechselseitige Harmonie und ein gewisses Einverständnis fördern könne, sei zwar für die Gegenwart ohne höhere Autorität nicht möglich, man müsse sich daher mit verschiedenen Gesellschaften begnügen, aber diese würden „zuletzt, vermöge der inneren Beschaffenheit der Sache selbst, sich miteinander verknüpft sehen". Auch im nächsten Jahr, als der Plan des vielseitigen Jenaischen Professors Erhard Weigel auftauchte, durch eine Reichsanstalt von zwanzig Gelehrten die Abschaffung des Julianischen und die Einführung des Gregorianischen Kalenders zu bewirken, das Kalenderwerk als Monopol dieser Reichsanstalt zu übertragen und mit Hilfe der daraus fließenden reichen Einkünfte sie allmählich zu einer Akademie zu entwickeln, schlug Leibniz neben dieser gelehrten Reichsanstalt unter kaiserlicher Leitung als Unterbau fürstlich beschützte Spezialkollegien vor in den Hauptstädten der einzelnen deutschen Länder. Erst nach zweihundert Jahren ist dieser Plan großartiger Einsicht, den Leibniz mit zäher Beharrlichkeit auch später bei allen seinen Versuchen, in Berlin, Dresden und anderswo gelehrte Gesellschaften zu stiften, verfolgt hat, der Erfüllung nahe gekommen: in dem Verband (dem sogenannten Kartell) der fünf (jetzt sechs) deutschen Akademien.

Im Jahr 1700 endlich erstand die Berliner Akademie der Wissenschaften aus einem glücklichen Zusammenfließen dreier verschiedener Pläne. Der hochgebildeten Kurfürstin Sophie Charlotte lag die Errichtung eines astronomischen Observatoriums am Herzen; Leibniz hatte Weigels Empfehlung der Kalenderreform und des Kalendermonopols als Mittelpunkt und Einnahmequelle für eine wissenschaftliche Gesellschaft aufgegriffen und ihr eine universale, naturwissenschaftlich-praktische Richtung gegeben; der Kurfürst Friedrich I. fügte, jenen patriotischen Bestrebungen folgend, die in der 'Fruchtbringenden Gesellschaft' ihr wirksamstes Vorbild hatten, als drittes die Aufgabe hinzu, „daß man auch auf die Kultur der teutschen Sprache bei dieser Fundation gedenken möchte, gleichwie in Frankreich eine eigene Akademie hiezu gestiftet". Dies dritte Element entsprach nicht bloß Leibnizens starkem historisch-philologischem Interesse und seinem Eifer für die Ehre und Förderung der Muttersprache, die er längst wiederholt bekundet und durch die Tat bewährt hatte, es ist auch, wie ich wenigstens nicht zweifle, unter seiner anregenden Mitwirkung im Geiste des

Kurfürsten zu jener Entschließung erstarkt und hat so den Grund gelegt zu der geisteswissenschaftlichen Abteilung der Berliner Akademie, ihrer sogenannten historisch-philologischen Klasse.

Wir sehen leider, da ein Brief und eine Denkschrift von Leibniz an den die Vorbereitung der Akademie-Gründung leitenden Berliner Hofprediger Jablonski uns nicht mehr vorliegt, dieses Stadium der Entwicklung nicht ganz klar. Es scheint, der Kurfürst hatte überwiegend puristische Bemühungen im Sinne, die damals ja auch bei der grenzenlosen Überflutung der gelehrten und der amtlichen Sprache mit Fremdworten sehr am Platze waren, Leibniz dagegen, obgleich er gleichfalls eine Reinigung unseres Deutsch von störenden Fremdkörpern erstrebte, faßte die Aufgabe sofort aus höherem, wissenschaftlichen Gesichtspunkte und wollte sie seinen alten Plänen einer weitgreifenden geschichtlichen Deutschkunde eingliedern. Er nannte das „die Zusammenfassung der Teutsch- und Wissenschaftsliebenden Gesellschaft" und rühmte: es ist „die vernünftigste und schicklichste Sache von der Welt, dafern es auf die von mir ausgeführte Weise genommen wird".

Diese Ausführungen sind uns nicht erhalten. Aber der von Leibniz verfaßte Stiftungsbrief (11. Juli 1700) und die gleichzeitige, ebenfalls von Leibniz herrührende Generalinstruktion bringen darüber Aufklärung. Jener verordnet, es solle „bey dieser Societet unter anderen nützlichen Studien was zur erhaltung der Teütschen Sprache in ihrer anständigen reinigkeit, auch zur ehre und zierde der Teütschen Nation gereichet, absonderlich mit besorget werden, also daß es eine Teütsch gesinnte Societet der Scientien seyn, dabey auch die gantze Teütsche und sonderlich Unserer Lande Weltliche- und Kirchen-Historie nicht verabsäumet werden solle". Die Generalinstruktion fügt noch einen stärkeren patriotischen Akzent hinzu. Sie bezeichnet als Absicht dieser Forderung: „damit auch die uhralte, teutsche Haubtsprache" — dies Schlagwort weist zurück auf den wackern grundgelehrten Grammatiker Schottel, dem Leibniz in seinen deutschsprachlichen Bemühungen viel verdankt — „in ihrer natürlichen, anständigen Reinigkeit und Selbststand erhalten werde, und nicht endlich ein ungereimbtes Mischmasch und Unkäntlichkeit daraus erstehe". Und sie erläutert dies, indem sie für die Ausführung zwei Wege vorschreibt.

Einmal sollen in der Kanzleisprache und Gerichtssprache bei ihren Ausfertigungen „die fremde unanständige Worte und übel entlehnte Reden so viel füglich geschehen kan vermieden, hingegen gute teutsche Redarten erhalten, herfürgesuchet und vermehret werden". Das ist die puristische Seite der Aufgabe. Sodann aber sollen — und dies ist die folgenreiche wissenschaftliche, sprachgeschichtliche Seite — für die Akademie „von erfahrenen Leuten in allerhand Lebensarten", d. h. von Leuten des praktischen Lebens, die „teutschen Benennung- und Beschreibungen derer vorkommenden Dinge und Würckungen", d. h. aller substantivischen und verbalen Begriffe, und aus den Urkunden der Archive die alten, nicht mehr gebräuchlichen ebenso aus den Provinzialsprachen — wir sagen heute: den Mundarten — die „bey dem Landmann nur etwan noch übliche sonst aber unbekante Worte" gesammelt und mitgeteilt werden. Denn mit der seinem Zeitalter vorauseilenden tiefen Einsicht weiß Leibniz, daß in diesen veralteten Worten „ein Schatz des teutschen Alterthumbs, auch derer Rechte und Gewohnheiten Unserer Vorfahren, theils zu Erkäntniss der Uhrsprünge und Historien theils auch zur Erläuterung heutiger hohen und anderen Rechte, Gewohn- und Angelegenheiten verborgen stecket".

Damit hatte Leibniz seiner Akademie ein großartiges, in weite Zukunft weisendes Programm vorgezeichnet. Es auszuführen hat erst im neunzehnten Jahrhundert die von den Brüdern Grimm gegründete deutsche Philologie begonnen: zuerst und gleich vorbildlich Johann Andreas Schmellers unsterbliches Meisterwerk, sein „Bayerisches Wörterbuch"; dann das große deutsche Wörterbuch, das Jacob und Wilhelm Grimm zwar als Berliner Akademiker, aber ohne Mitwirkung der Berliner Akademie unternahmen, obgleich doch schon 1711 bei der feierlichen Einweihung der Akademie der König befohlen hatte, daß sie durch ihre 'deutsche Klasse' ein vollständiges deutsches Wörterbuch herausgebe, freilich nach seiner Absicht wohl nur ein kritisches, die Rechtschreibung regelndes und die Fremdwörter durch Verdeutschungen ersetzendes, und obgleich damals der Hofprediger Jablonski einen weiter greifenden Plan ausgearbeitet hat. Von der Berliner Akademie selbst ist jenes Programm erst im zwanzigsten Jahrhundert und nun freilich auch mit umfassendster, planmäßiger Organi-

sation in den deutschen Idiotiken (Mundartenwörterbüchern) ihrer deutschen Kommission (für die Rheinlande, Hessen, Ostpreußen) in Angriff genommen worden.

Oft hat man beklagt und gerügt, daß die Berliner Akademie in den ersten beiden Menschenaltern ihres Lebens den ihr von ihrem Stifter zugedachten Ehrennamen einer Teutschliebenden und Teutschgesinnten Societät durch ihr Wirken sehr wenig bewährt habe. Früh haben schon Zeitgenossen, wie Gottsched, der selbst ihr als auswärtiges Mitglied angehörte, und später viele andere so sich ausgesprochen. Einzig der treffliche Johann Leonhard Frisch aus Sulzbach bei Nürnberg, ein hochbegabter Sohn seines universalen und polyhistorischen Zeitalters, weitgereist und erst nach fünfzehnjährigen abenteuerlichen Kreuz- und Querfahrten durch Speners Vermittlung 1699 Lehrer und später Rektor des Berliner Gymnasiums zum Grauen Kloster, als Naturforscher, Sammler und gelehrter Schriftsteller sowie als Slawist verdient, seit 1706 auf Betrieb Leibnizens Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften und sein treuester Helfer, seit 1731 Direktor ihrer 'historisch-germanischen Klasse', hat in gediegenen Abhandlungen auf dem Felde der deutschen Sprache und ihrer Geschichte das bei der Gründung gewiesene Ziel patriotischer Deutschkunde löblich verfolgt und durch sein deutsches Wörterbuch, das selbst heute noch nicht ganz entbehrlich ist, den erwähnten Auftrag des ersten preußischen Königs vom Jahr 1711 in einer weit über dessen Absicht sich erhebenden wissenschaftlichen Form ausgeführt.

Unter Friedrich dem Großen, namentlich seit etwa 1768 vollzog sich bekanntlich die Französierung der Akademie: die Mitglieder weit überwiegend Franzosen, Italiener, nicht-deutsche Schweizer; Präsidenten Maupertuis, der französisch gebildete König und sein Berater als heimlicher Präsident von Paris aus D'Alembert; die Sprache der Vorträge und gedruckten Abhandlungen französisch. Aber gegen Schluß der Regierung Friedrichs brach dann doch eine deutsche Strömung in der Akademie durch. Und unter seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm II. hat der patriotische Minister von Hertzberg, freilich in seinem literarischen und philosophischen Urteil rückständig und im Bann der längst überholten vulgären Aufklärung, die einst von Leibniz der Akademie in ihre Wiege

gelegte vaterländische und geschichtliche Beschäftigung mit der deutschen Sprache nachdrücklich und voll Eifer aufgenommen, unmittelbar anknüpfend an die Weisungen und das Beispiel des großen Philosophen.

Schon 1760 hatte die Berliner Akademie Gellert und Lessing zu auswärtigen Mitgliedern gewählt, aber Friedrich der Große ihnen die Bestätigung versagt. Jetzt stützte Hertzberg die dringend nötige Reformation der Akademie dadurch, daß er eine Reihe namhafter deutscher Dichter und Schriftsteller in ihre Reihen berief. Hervorragende Forscher oder Denker hatte die Akademie überhaupt bisher eigentlich nur im Bereich der exakten Wissenschaften (Mathematik und Astronomie) sowie der Philosophie besessen. Die Mehrzahl ihrer Mitglieder waren bisher gelehrte Praktiker, Schulmänner, Prediger, Ärzte, vereinzelt auch Architekten gewesen. Jetzt also traten aber einige angesehene und einflußreiche Schriftsteller mit allgemeinerer literarischer Bedeutung hinzu. Von ihnen sind auch heute noch bekannt Ramler, der Odendichter und Freund Lessings, Mendelssohns, Nicolais, und der Ästhetiker, Popularphilosoph und Romanschriftsteller Engel. Das waren freilich Führer der abgelaufenen Epoche. Und noch entschiedener vertraten diese der erst im letzten Jahr des Jahrhunderts als außerordentliches Mitglied, fünf Jahre später als ordentliches Mitglied einrückende Nicolai und der ihm verwandte, 1803 gewählte Kotzebue. Aber ihnen gesellten sich jetzt endlich doch auch zwei Männer, in denen der neue Weimarische Geist lebte.

Der eine war der genialisch veranlagte Moritz, Goethes Freund in Italien, Genosse und Helfer seiner dort reifenden Entdeckung des Stils, unsterblich als Verfasser des selbstbiographischen Romans 'Anton Reiser' und der Schrift 'Von der bildenden Nachahmung des Schönen', aus deren zentraler Idee, wie ich vor Jahren zeigte ('Faust und Moses', Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1912, S. 783f.; 'Die Disputationsszene im Faust', ebenda 1917, S. 655*) der Plan für die Wiederaufnahme und Vollendung des 'Faust' herauswuchs.

Der andere war der Archäologe und Kunsthistoriker Hirt, lange Zeit in Rom als Fremdenführer geschätzt, dessen

---

*) Vollständig jetzt veröffentlicht im 'Euphorion' Jahrgang 1926, Januarheft.

künstlerischen Beirat dort Goethe und Herder dankbar in Anspruch nahmen, Mitarbeiter von Schillers 'Horen', der Umgestalter von Winckelmanns und Lessings Kunstideal der Schönheit, in das er den Begriff und die Berechtigung des Charakteristisch-Individuellen einführte.

Moritz und Hirt kamen beide als Mitglieder der Akademie der Künste in die Akademie der Wissenschaften. Sie brachten zuerst in die Fachgelehrsamkeit oder Populärwissenschaft des naturkundlichen, philosophischen, linguistischen Bereichs der Akademie die freie Weite künstlerischer und kunstgeschichtlicher Betrachtung und öffneten so auch der schöpferischen Phantasie ein Pförtchen in dem gedankenstrengen Bau Leibnizens. Aber Moritz hatte daneben starke Neigung zur theoretischen Beschäftigung mit deutschem Stil und deutscher Sprachform. So erschien er mit Recht dem Minister von Hertzberg für die von ihm geschaffene neue 'deutsche Deputation' der Akademie, die jene frühere 'deutsche Klasse' und damit die Gedanken Leibnizens wieder aufnehmen sollte, als geeigneter Führer.

Hertzberg legte einen förmlichen Plan vor über diese Reform und Vervollkommnung der deutschen Sprache nach dem Muster der verwandten Bemühungen der Pariser Akademie für das Französische. Eine deutsche Grammatik, ein deutsches Wörterbuch sollte geschaffen werden. Moritz trug auch wirklich zwei Abhandlungen in der Akademie vor, die über die Vervollkommnung und über den Despotismus der deutschen Sprache allerlei geistreiche Einfälle und Beobachtungen aussprachen. Aber dann blieb man wieder am Äußerlichsten, an den Fremdwörtern hängen. Ähnlich wie man in Leibnizens letzten Lebensjahren, übrigens ohne sein Wissen, in der Akademie unter Leitung der beiden Jablonski sich an der deutschen Orthographie versucht und darüber einige von Fehlern nicht freie Ausführungen als Manuskript hatte drucken lassen. Jetzt (1793) erschienen als Ertrag der deutschen Deputation 'Beiträge zur deutschen Sprachkunde', an denen auch Moritz beteiligt war, ohne erhebliche Bedeutung. Und damit hatte dieser Anlauf seine Kraft erschöpft.

Aber der Anstoß Hertzbergs wirkte doch weiter. Es schien fast, als solle die Akademie nun aus einer Gesellschaft hervorragender Gelehrter sich erheben zu einem Verein der

schöpferischen Geister der Nation. In den Jahren 1786 und 1787 wurden zu auswärtigen Mitgliedern gewählt Kant und Garve, die beiden Forster, Wieland, Herder. Damals plante ein süddeutscher hochsinniger Fürst, Markgraf Karl Friedrich von Baden zur Fortführung der politischen Ideen des Fürstenbundes, d. h. zur geistigen Konsolidierung der Nation, eine 'Akademie für den Allgemeingeist Deutschlands' und suchte dafür Karl Augusts von Weimar Teilnahme. Damals schrieb Herder eine Denkschrift in seinem Auftrag, worin er den Plan für dieses 'patriotische Institut' entwickelte: er stellte ihm außer der Ausbildung der deutschen Sprache in freiem, nicht zwangsmäßig regelndem Sinne durch ihre Geschichte, Grammatik, Stillehre und Wörterbuch und neben der Förderung der deutschen Geschichtsschreibung als dritte, höchste Aufgabe „alles was zur tätigen Philosophie der Nationalbildung und Glückseligkeit gehört". Über dem Gesamtgebiet der nationalen Kultur des geistigen, politischen, wirtschaftlich-sozialen Lebens sollte dieses Institut, das sich aus Provinzialdeputationen zusammensetzt, als Areopag des nationalen Gewissens leitend wachen und aus seinen Verhandlungen und Berichten, die in einem 'Jahrbuch des deutschen Nationalgeistes' zusammengestellt werden würden, sollten die Fürsten und ihre Minister „wie auf einem freien Schauplatz die Stimme der Wahrheit sich zu hören gewöhnen".

An der deutschen Kleinstaaterei und in den Stürmen der französischen Revolution scheiterte dieser kühne Plan. Aber der ihm innerlich nah verwandte Gedanke, die Berliner Akademie zu reformieren zu einem Parlament der schöpferischen Geister hat die ganze Regierung Friedrich Wilhelms II., auch die traurige Zeit des obskurantistischen Wöllnerschen Regiments, durch das die Berliner Akademie zu einem Siechenhaus geworden war, überdauert und taucht wieder auf, bald nachdem am Ende des Jahrhunderts mit der Regierung Friedrich Wilhelms III. der herrliche Aufschwung einsetzte, der durch Alexander von Humboldts Wahl zum Mitglied sich symbolisch ankündigte und 1812 durch das Zusammenwirken der Brüder Humboldt, Niebuhrs, Schleiermachers in der von Wilhelm von Humboldt festgestellten Neu-Organisation sich vollendete.

In diesen verheißungsreichen Jahren, da sich aus dem neuen lebendigeren Geiste der deutschen Wissenschaft Humboldts

Reformation der Akademie und die Errichtung der Universität Berlin vorbereiteten, da der Idealismus von Weimar Macht gewann über die deutsche Bildung, und die Romantik den Grund legte für die nationale Wiedergeburt aus der angestammten Kraft und den verdeckten, aber niemals versiegten Quellen des deutschen Altertums, hat man an maßgebender Stelle ernsthafte Versuche gemacht, Schiller, der eben bei seinem Besuche der preußischen Hauptstadt in Huldigungen vor der Größe seiner Person wie vor der Bühnengewalt seiner Dramen begeistert gefeiert worden war, als ordentliches Mitglied der Akademie der Wissenschaften nach Berlin zu ziehen. Ja es ward ihm mit Vorwissen des Königs eröffnet, daß auch Goethe, wenn er den Wunsch ausspräche, nach Berlin zu übersiedeln, huldreiche Gewährung seiner Ansprüche finden würde. Das war im Jahr 1804.

Das Verdienst dieser Verhandlungen gebührt dem preußischen Geheimen Kabinetsrat Beyme, aber auch seinem Vorgesetzten, dem Minister von Hardenberg. Gleichzeitig gelang es der Einsicht und Tatkraft dieser beiden Männer, auch den damals ersten deutschen Geschichtsschreiber Johannes von Müller, den ersten Mathematiker, Professor Tralles aus Bern, den ersten Ökonomen, Thaer, den Begründer der rationellen Landwirtschaft, und etwas später, nach längerem Widerstand einer großen Gruppe von Akademikern unter Führung Nicolais, auch den größten deutschen Philosophen Fichte durch einen ordentlichen Sitz in der Akademie dauernd an Berlin zu fesseln. Schiller aber starb, ehe seine Berufung zustande kommen konnte, Goethe blieb in Weimar und wurde zwei Jahre nachher auswärtiges, dann auch Ehrenmitglied.

II.

Nach Humboldts Neuorganisation hat die Berliner Akademie sich von der seit ihrer Gründung in ihr noch mächtigen Rücksicht auf die Bedürfnisse des praktischen Lebens freigemacht: sie hat die Fühlung mit der technischen Naturwissenschaft auf lange Zeit nicht mehr gesucht; sie hat den geschichts- und moralphilosophischen Zug, dem unter Friedrich dem Großen ihre die gesamte gebildete Welt lebhaft erregenden Preisaufgaben entsprungen waren, aufgegeben. Sie ist bald und immer ausgesprochener ein der reinen Forschung dienendes Institut

geworden. Der Siegeszug der historisch-philologischen und der Naturwissenschaften hat ihren alten Wahlspruch *Cognata ad sidera tendit* in glorreichem Welttriumph wahr gemacht. Und nachdem erst große geniale Heroen wie Niebuhr, Lachmann, Bopp, Jacob Grimm, Savigny, Böckh, Karl Ritter, Ranke, Helmholtz und manche andere als Akademiker bahnbrechende Arbeiten persönlicher Forschung geschaffen hatten, ist, besonders durch Theodor Mommsens vorbildliches Beispiel und unerhörte Energie immer überwiegender als Hauptaufgabe der Akademie der sogenannte Großbetrieb wissenschaftlicher Produktion organisiert worden, d. h. die Arbeit an Unternehmungen umfassender Art, in denen große Stoffmassen durch Verteilung an mehrere Mitarbeiter und Hilfskräfte nach einem einheitlichen Plan unter Leitung eines Akademiemitglieds oder einer Akademie-Kommission herausgegeben oder kritisch behandelt werden, z. B. die griechischen und die lateinischen Inschriften, die Kommentare zu den Werken des Aristoteles, die Werke der Kirchenväter der ersten drei Jahrhunderte, die Schriften der alten griechischen Ärzte, die Verwaltungs- und Staatsakten der brandenburgisch-preußischen Geschichte, die Korrespondenz Friedrichs des Großen, die Werke Leibnizens und Kants, das Wörterbuch der deutschen Rechtssprache, das Wörterbuch der ägyptischen Sprache, die enzyklopädischen Werke 'Das Pflanzenreich' und 'Das Tierreich'.

Damit war nun allerdings — das darf man sich nicht verhehlen — bei allem, nicht hoch genug zu schätzenden wissenschaftlichen Gewinn doch jene hehre Auffassung des Berufs der wissenschaftlichen Akademie in den Hintergrund gedrängt, die am tiefsten und schönsten Jacob Grimm in seiner berühmten Rede 'Über Schule, Universität, Akademie' 1849 begründet hatte: er sah das Wesen des Akademikers in der persönlichen schöpferischen Forschung sich am vollkommensten entfalten und pries an ihm die Fahrt auf hoher See, d. h. das kühne Wagen des Entdeckers, die siegesgewisse Kraft wissenschaftlicher Intuition und eines geschulten genialen Subjektivismus als sein eigenstes und bestes Gut.

Nichtsdestoweniger haben auch in dieser glänzenden Epoche höchster, vergeistigter Kollektiv-Forschung auf rein wissenschaftlicher und streng fachmäßiger Grundlage die alten Wünsche einer Aufnahme der Pflege und wissenschaftlicher

Erforschung der deutschen Sprache in den Kreis der akademischen Arbeiten niemals ganz geschwiegen. Das nicht gelehrte Publikum konnte es erstens nicht begreifen, daß die akademische Forschung allen Zeiten und Völkern, allen Gebieten der geistigen Kultur sich zuwende, aber das Leben der deutschen Nation in ihrer Sprache, Literatur, Kunst, Sitte fast ganz ausschließe. Die Laienwelt vermißte zweitens auch für die zahllosen Schwierigkeiten und Fragen des praktischen Gebrauchs der Muttersprache eine höchste Instanz, die über das Sprachrichtige entschiede. Dieses Verlangen nach einer sprachlichen Autorität und der Wunsch, daß die Berliner Akademie als eine solche auftrete und den vielfachen Unsicherheiten und Schwankungen, Mißbräuchen und Fehlern der modernen Sprachbehandlung durch feste Normen steure, teilten und äußerten übrigens oft auch gelehrte Naturforscher, vielfach gerade auch solche, die Mitglieder der Akademie waren. Und drittens regte sich immer wieder die Forderung, daß die Berliner Akademie sich aus einem forschenden Verein von Fachgelehrten erweitere zu einer Gemeinschaft, in der auch die übrigen Führer der nationalen Bildung, die schöpferischen Geister aus den Bereichen der Literatur und Kunst, des Journalismus, des politischen und praktischen Wirkens eine Stelle fänden.

So hat z. B. im Jahre 1836 in der Augsburger Allgemeinen Zeitung eine Berliner Korrespondenz die Nachricht gebracht, daß man stark daran denke, der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften eine Klasse für deutsche Sprache und Literatur einzuverleiben, in der die hauptsächlichsten Dichter und Prosaisten Berlins Platz nehmen dürften. Lachmann hat das damals in einem Brief an Wackernagel spöttisch abgefertigt (Briefe an Lachmann aus dem Nachlaß Wilhelm Wackernagels hrsg. von Albert Leitzmann, Abhandl. d. kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. Phil. hist. Kl. 34, 1: 1916, S. 72).

Lachmanns treuster und bedeutendster Schüler Moriz Haupt, gleich ihm hervorragend im Felde der griechisch-römischen wie der deutschen Philologie, hat dann im Jahr 1861, als er zum ersten Mal die einem der vier 'beständigen Sekretare' obliegende Festrede der öffentlichen Leibniz-Sitzung hielt, wieder dieses Problem berührt. Er gedachte der erfolglosen Versuche Hertzbergs von 1792, durch einen besonderen Ausschuß der Akademie, Leibnizens Gedanken über die Pflege

der deutschen Sprache zu verwirklichen, und bezeichnete die Ursache des Mißlingens. Auch der französischen Sprache ist die über ihr waltende Machtvollkommenheit der Pariser Akademie nicht zum Heil gediehen. Der selbständige deutsche Geist vollends, dem ein einigender, entscheidender Mittelpunkt fehlt, bequemt sich ungern aufgedrängten Geboten und „die deutsche Sprache selbst in ihrer reicheren Mannigfaltigkeit und lebendigeren Beweglichkeit sträubt sich gegen akademische Regelung. In stillem und ungemeistertem Werden hat sich im achtzehnten Jahrhundert die deutsche Sprache und Literatur zu einer Schönheit und Macht erhoben, die Leibniz nicht ahnte, er, dem nur sein Zeitalter verwehrte, einer der höchsten Meister deutscher Sprache zu sein". Nach Haupts Meinung blieb die Preußische Akademie gleichwohl den vaterländischen Gedanken ihres Gründers nicht fern, denn „ihr gehörten Meister der deutschen Rede an und die Ihrigen waren die Männer, denen die Wissenschaft der deutschen Sprache verdankt wird. Sie hat den Namen, den Leibniz ihr erfand, nicht verwirkt, den Namen einer deutschgesinnten Gesellschaft".

Der Hinweis auf die großen Schöpfer der Wissenschaft der deutschen Sprache, die Brüder Grimm, Lachmann, Homeyer, denen dann noch Haupt selbst und seine Nachfolger Müllenhoff, Scherer, Weinhold, Erich Schmidt, anzureihen wären, konnte freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß innerhalb der von der Akademie geleisteten, angeregten, geförderten wissenschaftlichen Arbeit das Gebiet der gesamten Deutschkunde recht stiefmütterlich bedacht gewesen war. Meister der lateinischen Rede, Bahnbrecher der altsprachlichen Philologien saßen ja auch in der Akademie. Aber niemals hat einer dieser Gelehrten etwa die Auffassung geäußert, daß dies genüge und daher eine besondere wissenschaftliche Pflege dieser Fächer durch akademische Unternehmungen überflüssig sei. Bezweifeln oder wenigstens nur mit Vorbehalt und Einschränkung billigen kann man auch die Ansicht, daß die französische Sprache weniger mannigfaltig und lebendig sei als die deutsche. Jedesfalls unrichtig aber ist die Behauptung, die deutsche Sprache und Literatur habe sich im achtzehnten Jahrhundert ohne Meisterung auf dem Wege des stillen Werdens erhoben. Sie ist vielmehr durch Gottsched und seine Gegner, durch zahlreiche Grammatiker und Poetiker sehr stark gemeistert worden, und

in ihr Werden, ebenso in das Werden der deutschen Literatur haben Sprachtheoretiker und Ästhetiker, Schriftsteller und Dichter Jahrzehnte vielfach mit lautem Streit oder nachdrücklicher Mahnung eingegriffen. Die deutsche Schrift- und Literatursprache des achtzehnten Jahrhunderts war ebenso sehr das Produkt bewußter Zielsetzung und feilender Kleinarbeit als genialer schöpferischer Gestaltung.

Nach der Aufrichtung des Deutschen Reichs trat das alte Verlangen nach stärkerer Betonung der deutschen Studien auch innerhalb der Akademie hervor. Der große Physiolog Du Bois-Reymond, beständiger Sekretar der physikalisch-mathematischen Klasse, hatte noch 1869 gerühmt: „An geistiger Unabhängigkeit übertreffen die Deutschen alle Völker, auch die Briten. Würde je das deutsche Volk einer deutschen Akademie der schönen Literatur das Recht zu binden und zu lösen in der Sprache, zu kanonisieren in der Literatur, einräumen, welches die Académie française trotz aller Wandlungen um sie her stets besaß?" Und der griechische Altertumsforscher Ernst Curtius verkündete in gleichem Sinne 1872: „Wir wollen keine Behörde sein zur Feststellung des Sprachgebrauchs und zur Normierung des guten Geschmacks. Jede bevormundende Stellung der Art wäre in Deutschland eine Unmöglichkeit." Aber bereits 1874 hatte Du Bois-Reymond seinen früheren Standpunkt verlassen. Jetzt legte er in ausführlicher Begründung den Plan vor für eine 'Kaiserlich deutsche Akademie der deutschen Sprache'. Der staatlichen Einigung, der Einheit des deutschen Heers, Rechts, Münz- und Eisenbahnwesens habe auch eine Einigung der deutschen Sprache zu folgen, die eine durch Wahl und kaiserliche Bestätigung ihrer Mitglieder zu bildende Akademie der deutschen Sprache, bestehend aus den ersten deutschen Schriftstellern und Sprachkennern, herbeiführen und sichern solle. Ihr liege die Kodifikation der einheitlichen deutschen Schrift- und Literatursprache ob. Unter dem Beistand der Behörden, der Vereine der Buchhändler und Buchdrucker wie der literarischen Gesellschaften solle sie ihren Einfluß auf das große Publikum ausüben.

Dieser Plan fand in der Akademie keinen Anklang. Aber wenige Jahre später (1878) regte der preußische Kultusminister Falk die Begründung einer neuen, dritten Klasse der Akademie an, deren Aufgabe durch den Namen 'Klasse für deutsche

Sprache' bestimmt sein solle, von der man aber besonders die kritische Herausgabe der Meisterwerke der neueren deutschen Literatur erwartete. Die Akademie wählte zur Beratung dieses Vorschlags eine Kommission, der auch Du Bois-Reymond angehörte, und diese Kommission kam einstimmig, also unter Zustimmung Du Bois-Reymonds, zu einem ablehnenden Beschluß, den sich auch die Akademie aneignete. Als Hauptargument für diese Verwerfung des ministeriellen Antrags wurde angeführt, daß schon jetzt die kritische Herausgabe bedeutender Werke der neueren deutschen Literatur unter die Aufgaben der Akademie falle.

Zehn Jahre später (1888) indessen erbot sich durch Zuschrift an den deutschen Reichskanzler ein Privatmann, ein Kapital von 100000 Mark zur Errichtung einer 'deutschen Akademie' zu stiften, für die er gleichzeitig ein Statut einreichte. Sie sollte danach unter dem Schutze des deutschen Kaisers stehn, „die Feststellung und Ausbildung der deutschen Sprache" zu ihrer Aufgabe machen und vierzig lebenslängliche Mitglieder umfassen, die zuerst vom Reichskanzler, später von der Mehrheit der Akademiker gewählt werden. In der Akademie, die gerade damals nach Scherers Tod (1886) keinen Germanisten unter sich hatte, waren die Meinungen über dieses Projekt geteilt. Einig war man nur über die völlige Unzulänglichkeit der von dem patriotischen Geber für seine Stiftung zur Verfügung gestellten Mittel. Im übrigen vertrat die Majorität die Ansicht, daß es wohl am ratsamsten sei, das angebotene Kapital anzunehmen als eine besondere Stiftung für die Unternehmungen der bestehenden Akademie unter dem Titel 'Stiftung für deutsche Sprache und Literatur' (mit Nennung des Namens des Stifters), und die Zinsen zu verwenden für Editionen neuerer deutscher Literaturwerke und für Arbeiten zur Grammatik und Wortkunde der deutschen Sprache, daß indessen, falls damit der Spender nicht einverstanden sein sollte, nach entsprechender Vervielfachung der verfügbaren Gelder das von ihm geplante Institut als 'Reichsanstalt für deutsche Sprache' mit einem Bestand von zwanzig, im deutschen Reich das Bürgerrecht besitzenden Mitgliedern ins Leben gerufen werden könne, von denen mindestens die Hälfte Sprachgelehrte, die übrigen deutsche Dichter und Schriftsteller sein sollten. Eine zweite Meinung vertraten Du Bois-Reymond und Helmholtz: sie kamen

den Absichten des Stifters weiter entgegen, insofern sie seine Schenkung ausschließlich bestimmen wollten für ein neu zu gründendes besonderes Institut unter dem Namen 'Akademie (oder auch Reichsanstalt) der deutschen Sprache', bestehend aus zwanzig Mitgliedern deutscher Zunge (also auch Deutsch-Österreichern und Deutsch-Schweizern), zur Hälfte sprachwissenschaftlichen Gelehrten, zur anderen Hälfte Schriftstellern und Dichtern, und insofern sie, im Einklang mit dem Statut des Stifters und unter Berufung auf eine frühere grundsätzliche Zustimmung Wilhelm Scherers zu Du Bois-Reymonds Programm einer 'Akademie der deutschen Sprache' von 1874, auch die normierende Feststellung und Ausbildung der deutschen Sprache als Aufgabe dieses Instituts anerkannten neben der anderen mehr geschichtlichen und textkritischen Aufgabe grammatischer, lexikalischer, editorischer Arbeit. Eine dritte Gruppe, die Juristen Brunner und Pernice, der Philosoph Dilthey, der Altphilolog Diels, der Nationalökonom Schmoller, verwarfen den Plan völlig und wollten das Geld höchstens als Stiftung zur Förderung germanistischer wissenschaftlicher Arbeiten im Rahmen der Unternehmungen der bestehenden Akademie annehmen. Vor einer 'Reichsanstalt der deutsche Sprache' warnten sie als vor einem zentralisierenden Übergriff des Reiches in die Kompetenz, in die Rechte und Pflichten der Einzelstaaten, der zur Verarmung des deutschen Geisteslebens führen müsse, weil er die Kulturaufgaben der einzelnen deutschen Länder, ihrer Fürsten und Regierungen, Höfe und Residenzstädte mindere. Sie erblickten darin aber auch eine Gefährdung der verwandten wissenschaftlichen Unternehmungen, die teils innerhalb der deutschen Akademien und Universitäten, teils selbständig (wie die Monumenta Germaniae historica, die Goethe-Gesellschaft) germanistische Ziele verfolgen. Sie befürchteten ferner insbesondere eine Verkümmerung der historischen und rechtshistorischen Forschung im Schoße der Akademie, wenn eine 'Reichsanstalt für deutsche Sprache' die germanistischen Studien an sich zöge und konzentrierte auf Kosten der Vertretung des germanistischen Fachs in den Akademien.

Die dreiteilige Antwort der Akademie auf die Anfrage des Ministeriums über die Stiftung des genannten Patrioten blieb ohne weiteren Bescheid. Der Stifter scheint, von den

Darlegungen der Akademie unbefriedigt, seine Schenkung zurückgezogen zu haben.

Die Gründung der drei neuen, vorzugsweise für deutsche Sprachwissenschaft bestimmten Akademiestellen brachte in die erlauchte deutsche Pflegestätte idealer Wissenschaft endlich den so lange ersehnten stärkeren nationalen Luftzug. In den Verhandlungen der Akademie, in ihren Berichten und Anträgen darüber an das vorgeordnete Ministerium und an den König war das Stoffgebiet dieser neuen Stellen glücklich mit dem treffenderen und erschöpfenden Ausdruck bezeichnet 'Wissenschaft vom deutschen Leben'. Wahrlich ein stolzes und vielverheißendes, aber auch Höchstes forderndes Wort! Als eine außerordentliche und zur vollsten Anspannung aller Kräfte spornende Ehre empfand ich es, daß ich der erste deutsche Philologe war, dem eine dieser Stellen anvertraut wurde. Mehrere Jahre später wurde die zweite Herrn Heusler und, als dieser nach dem traurigen Ende des Weltkriegs in seine Vaterstadt Basel übersiedelte, Herrn Bolte verliehen, während die dritte gleich anfangs dem Keltisten Zimmer übertragen war und später seinem Nachfolger Kuno Meyer zufiel. Die Stiftung der drei neuen Stellen und meine Berufung in die eine führte im Jahre 1904 zur Errichtung einer besonderen deutschen Kommission bei der Berliner Akademie, die als Vorsitzender der 1903 zum Nachfolger Weinholds berufene Germanist Gustav Roethe leitet und in die außer mir und Erich Schmidt der Vertreter der vergleichenden Sprachwissenschaft Wilhelm Schulze, der Generaldirektor des Staatsarchivs Koser, ferner Dilthey, Brunner und der Philologe Diels, dann auch Heusler, eine Zeitlang der Historiker Hintze eintraten, der aber jetzt als Kosers, Heuslers, Erich Schmidts Nachfolger Kehr, Bolte, Petersen angehören, außerdem die korrespondierenden Mitglieder unserer Akademie Edward Schröder in Göttingen und Bernhard Seuffert in Graz.

Die deutsche Kommission ist die Einlösung einer alten Schuld. Sie hat in dem Großbetrieb organisierter Kollektiv-Arbeit fünf große Aufgaben der Deutschkunde in Angriff genommen: eine Inventarisierung sämtlicher älterer literarischer Handschriften deutscher Herkunft; eine Sammlung von Abdrucken literarischer 'Deutscher Texte' des ausgehenden Mittelalters; eine kritische Edition der Werke Wielands, der auch

Ausgaben anderer großer Schriftsteller des 18. und 19. Jahrhunderts folgen sollen; die Bearbeitung von deutschen Dialektwörterbüchern; die Neuorganisation, Fortführung und Vollendung des deutschen Wörterbuchs der Brüder Grimm. Bei dieser korporativen wissenschaftlichen Arbeit wirkt die deutsche Kommission im wesentlichen nur organisierend, beaufsichtigend, und fällt die Hauptlast, die ungeheuer viel Kraft und Zeit kostende Geschäftsführung auf den Vorsitzenden Roethe, der aber auch bei der Auswahl und Drucklegung der 'Deutschen Texte' vielfach selbst mit Hand anlegt. Die Wielandausgabe leitet Seuffert, die Zentralsammelstelle für das Deutsche Wörterbuch Schröder.

In freier Angliederung an die deutsche Kommission habe ich seit meinem Eintritt in die Akademie meine früher von mir als Professor in Halle unter dem Titel 'Vom Mittelalter zur Reformation' begonnenen Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung, denen die Akademie bereits in denJahren 1897—1899 durch Reiseunterstützungen Vorschub geleistet hatte, im Auftrage der Akademie auf breiterer Grundlage fortgeführt.

Im Jahre 1902 bei meiner Berufung in die Akademie wurde, wie gesagt, die alte Frage nach der Pflege der deutschen Sprache und Literatur wieder aufgerührt und mit Eifer, ja mit Leidenschaft erörtert. Dem deutschen Sprachverein schien es an der Zeit, weitergehende Wünsche auszusprehen. Hervorragende Germanisten ergriffen das Wort. Ihre Äußerungen zu prüfen würde hier zu weit führen. Der Schriftsteller Karl Emil Franzos erließ im September 1902 in seiner Zeitschrift 'Deutsche Dichtung' eine Rundfrage, ob es sich empfehle, eine Akademie für deutsche Sprache und Literatur unter Beteiligung der deutschen Dichter und Schriftsteller zu errichten. Ich selbst habe, von ihm gleichfalls zu einer Meinungsäußerung aufgefordert, damals eine Antwort entworfen, dann aber doch aus persönlichen Gründen geschwiegen, so gern ich dem besonnen und kenntnisreich seine Fragestellung begründenden Mann seinen Wunsch erfüllt hätte. Auch später haben kritische Stimmen, teilweise mit verletzender Schärfe und unter seltsam ungerechter Verkennung der Sachlage, ihre Unzufriedenheit bekundet mit dem von mir aufgestellten Forschungsprogramm und dessen Durchführung. Sie verlangten

kollektive Sammelarbeit zur Volks- und Dialektkunde, ein Korpus der deutschen Volkslieder, einen Thesaurus der Orts- und Flurnamen oder auch ein großes Wörterbuch der Soldatensprache oder wünschten wohl auch die Aufnahme der vorgeschichtlichen Forschung. Alles große und wichtige Aufgaben, von denen übrigens seitdem einzelne in besonderen Unternehmungen von anderen Stellen aus ihrer Erfüllung entgegengehen. Aber man vergaß, daß ich den Ruf in die Akademie lediglich zur Durchführung meiner persönlichen Forscherarbeit erhalten und angenommen hatte und daß deren Ziele und Wege längst vor meinem Eintritt in die Akademie festgelegt waren: durch ein 1898 gedrucktes Programm der neuen Bearbeitung meines großen Lebenswerkes 'Vom Mittelalter zur Reformation'.

Allerdings hätte sich durch Errichtung eines deutschen Forschungsinstituts manche der geforderten Unternehmungen ins Werk setzen lassen. Nach der Ankündigung, in die Harnacks Geschichte der Berliner Akademie ausklang und worin Forschungsinstitute als natürliche und notwendige Entwicklungen der akademischen Kommissionen bezeichnet werden, habe ich auch gehofft, es werde sich die deutsche Kommission zu einem solchen 'Deutschen Institut' auswachsen, dessen Organisation sich mir aus der Pariser École des Chartes und dem Wiener Institut für österreichische Geschichte zwanglos zu ergeben schien. Indessen wiederholte nachdrückliche Versuche, die ich in dieser Richtung machte, blieben ohne Erfolg. Die Gewalt der Verhältnisse war stärker als alle noch so begründeten Bedürfnisse.

Dann kam der Krieg, der die Arbeiten der deutschen Kommission hemmte und den Fortgang meines Unternehmens zum Stillstand brachte. Die Drucklegung wurde eingestellt, meine Mitarbeiter zogen ins Feld, wurden verwundet, erkrankten, blieben jedesfalls meinem Werk entzogen. So stand und stehe ich vor den Fragmenten meines unvollendeten Werkes ohne jede Hilfe, ganz allein.

Soll die wissenschaftliche Tätigkeit der Akademie einen neuen Aufschwung nehmen, so wird sie ihre Wurzeln in breiteres und tieferes nationales Erdreich senken müssen. Das alte Problem: In welchem Verhältnis soll die Berliner Akademie zum schöpferischen Geistesleben der Nation stehen? erhebt sich jetzt erst in seiner ganzen bedeutungsschweren Größe. Bisher

lebte die Akademie ein Dasein fast unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Auch ihre beiden öffentlichen Sitzungen im Januar und Juli zum Gedächtnis Friedrichs des Großen und zu Ehren Leibnizens versammeln stets nur einen ganz engen Kreis von Hörern, die der Akademie durch Beruf oder persönliche Beziehungen nahe stehn. Kein Gedanke, daß sie eine weite Resonanz finden wie die öffentlichen Sitzungen der französischen Akademie, die jedesmal ein gesellschaftliches Ereignis sind. Auch die seit einigen Jahren im Winter stattfindenden Abendvorträge von Akademiemitgliedern, die freilich bisher nur auf einen kleinen Kreis Vortragender beschränkt sind, haben die Fühlung der Akademie mit der nichtgelehrten geistigen Führerschaft und mit den weiteren Kreisen der Gebildeten kaum wesentlich verstärkt. Die Umwälzung des deutschen Staats, die furchtbare materielle und geistige Not unseres Vaterlandes fordert Vereinigung und Zusammenfassung aller lebendigen und Leben zeugenden Kräfte der Nation. Aus den Tiefen des Volksgewissens tönt verzweifelt der Schrei nach Läuterung, Verbrüderung, nach Gerechtigkeit und Duldung, nach Ausgleich der Gegensätze und wechselseitigem Verstehn, nach geistigem und vaterländischem Einsgefühl und Einswerden.

Gibt es einen Weg, auf dem die Berliner Akademie, auf dem die deutschen Akademien einzeln oder als Verband dazu helfen können? Gibt es ein Mittel, um die alten Wünsche einer Verbindung oder wenigstens Annäherung zwischen Wissenschaft und künstlerischem Hervorbringen durch eine Akademie zu erfüllen? Kann eine deutsche Akademie der Born der Heilung werden und Herders schönen Plan der Denkschrift für den Badischen Markgrafen, der dann in den 'Humanitätsbriefen' so wundervoll nachklingt, verwirklichend, den Allgemeingeist Deutschlands verkörpern als eine sichtbare, weisende, Leben zeugende Macht?

III.

Es sollte vor allen Dingen zweierlei scharf auseinandergehalten werden, was bei der Besprechung der ganzen Angelegenheit sehr oft zusammengeworfen wird: die wissenschaftliche und die literarisch-künstlerische Aufgabe. Innerhalb des Rahmens einer Körperschaft, wie sie in ihrer gegenwärtigen Gestalt jede unserer sechs deutschen Akademien oder Gesell-

schaften der Wissenschaften zu Berlin, München, Wien, Leipzig, Göttingen, Heidelberg bildet, hat eine Vereinigung von schaffenden Dichtern und Schriftstellern schlechterdings unter keinen Umständen einen Platz. Jeder Kundige muß überzeugt sein, daß eine Organisation gelehrter Forschung und eine wie immer geartete Genossenschaft ausübender Poeten nur mit beiderseitiger Schädigung verschmolzen werden könnten.

Nun stellt allerdings die Académie française in gewissem Sinn eine solche Vereinigung der beiden disparaten Kreise dar. Sie zählt zu ihren Mitgliedern neben einander große Dichter und hervorragende Gelehrte. Aber diese französische Akademie ist das Produkt einer längst hinter uns liegenden Periode der modernen Bildungsgeschichte. Sie wurde geboren in einem Jahrhundert, das den Wesensunterschied zwischen Kunst und Wissenschaft noch nicht begriffen hatte. Sie ist ein Kind des Rationalismus und Klassizismus, die im 17. Jahrhundert einen Bund geschlossen hatten, der die europäische Kultur bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts unangefochten beherrscht hat, dann von den verschiedenen Nationen allmählich zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenem Grade, nirgends aber wohl gänzlich überwunden worden ist. In Frankreich dauert seine Herrschaft innerhalb eines gewissen Kreises des geistigen Lebens noch heute.

Die französische Akademie mit ihrer heterogenen Zusammensetzung und ihrem bunten Aufgabengebiet entsprang einer Anschauung, der die großen geistigen Lebensmächte noch als Instrumente erschienen, auf denen die höchst entwickelte menschliche Vernunft mit absoluter Freiheit spielen, ja die auch selbige Vernunft erst anfertigen oder mindestens umgestalten könne. Die echteste Poesie müsse zugleich die dem vernünftigen guten Geschmack entsprechende und von ihm zu leitende sein, poetische Sprache sich durch vernünftige Erkenntnis schaffen und regulieren lassen. Der Dichter, der Schriftsteller solle ein Gelehrter sein. Es sei möglich, allgemeingültige Muster aufzustellen für die Literatur, möglich, ein Regulbuch für die literarische Form zu kodifizieren.

Man weiß, wie ungefähr gleichzeitig mit dem militärischen Roßbach diesem französischen Gedankensystem ein literarisches Roßbach bei uns bereitet wurde. Es flutete nun die große englische geistige Bewegung, die aus dem Rationalismus zur

Empirie, aus dem Pseudoklassizismus zu Homer, Shakespeare, Milton, dem Volkslied leitete, und getragen von ihr haben unsere großen Führer Lessing, Hamann, Herder, Justus Möser, Humboldt, Jacob Grimm die verrotteten Theorien des französischen Kunstideals zerstört und uns gelehrt, Dichtung und Sprache gleich dem Recht und dem Glauben als geschichtliche Lebenserscheinungen, als gewordene Produkte aufzufassen und darin das Unbewußte, das der Vernunft Inkommensurable, für Logik und Regulbuch Unauflösbare zu erkennen.

Das war ein unermeßlicher Fortschritt. Deutschland verdankt ihn dem germanischen Geist, und es ist zugleich der gewaltigste Sieg über den Klassizismus, der jemals gewonnen wurde*). Und wenn wir auch allmählich von der einseitigen Übertreibung dieser organischen und historisch-genetischen Weltbetrachtung zurückgekommen sind und der schöpferischen Persönlichkeit, den Einzelnen, dem Bewußtsein, der launenhaften Mode mehr Einfluß auf die Entwicklung des geistigen Lebens zugestehen als die großen Erwecker und Umwerter im Zeitalter der Romantik und der nationalen Wiedergeburt, der Kern dieses Fortschrittes und der Ertrag dieses Siegs hat aller Kritik und allem Zweifel standgehalten, hat sich als echt und köstlich bewährt.

Sollen wir nun diesen Fortschritt wieder aufgeben? Die Früchte dieses Siegs mutwillig wegwerfen?

Als die Académie française jung war, da glaubte man in Frankreich, in der ganzen Welt, daß der Dichter, der freie Schriftsteller zugleich ein Gelehrter sei. Und die Dichter und Schriftsteller waren auch in der Tat Gelehrte. Die deutschen Sprachgesellschaften, von der 'Fruchtbringenden' bis auf die Gottscheds, wollten zugleich Gelehrsamkeit und Poesie züchten, umfaßten Dichter, Schriftsteller, Gelehrte. Der deutsche Sprachgebrauch der ersten beiden Drittel des 18. Jahrhunderts verwendet 'Gelehrsamkeit' 'Gelehrter' durchaus im Sinne des späteren Wortes 'Schriftsteller' oder auch des Wortes 'Poet'.

Die französische Akademie der Gegenwart wird diese Identität theoretisch allerdings nicht mehr bekennen. Aber sie konserviert sie in der Tatsache ihrer Organisation. Und auch die allgemeine moderne französische Überzeugung bewahrt eine Erinnerung daran in der Umkehrung des Satzes zu dem

*) Über verwandte Wirkungen Vicos und Muratoris s. oben S. 127ff., 166f.; vgl. auch S. 7ff.

Gebot: Der Gelehrte soll zugleich ein wirklicher Schriftsteller sein. Ein Axiom, dessen segensreiche Folgen jeder anerkennen wird, der die künstlerische Form der meisten wissenschaftlichen Bücher Frankreichs mit Wohlgefallen betrachtet gegenüber der schwerfälligen Komposition, der oft geradezu plebejischen Formlosigkeit der meisten wissenschaftlichen Bücher Deutschlands, insbesondere der germanistisch-linguistischen. Aber jenes französische Axiom hängt doch auch mit dem Grundmangel französischer Forschung zusammen: mit der unüberwindlichen Neigung zur Konstruktion, zur Phrase, zu vorschnellem Generalisieren, zum stilistischen Effekt, der das wissenschaftliche Problem totschlägt um einer glänzenden Formel willen. Und wer es gut meint mit der deutschen Wissenschaft, auf der ein kostbares Stück unserer nationalen Größe, unseres Ansehens im Kreise der Völker beruht, wird nicht zugunsten des zweifelhaften Vorzugs einer gefälligeren Form den Kern antasten und durch einen unnatürlichen Bund zwischen wissenschaftlicher und literarischer Arbeit gefährden.

Wenn aber die französische Akademie nach wie vor eine regulierende Kodifikation des französischen Wortschatzes in ihrem Dictionnaire herausgibt, ein Regulbuch für das, was gute Literatursprache sei, so bringt sie die Mumie des rationalistisch-klassizistischen Irrtums über Wesen und Entwicklung der poetischen Sprache zur Ausstellung.

Der Begründung einer Akademie der deutschen Sprache nach dem Vorbild der Académie française das Wort reden, heißt also nichts mehr und nichts weniger als eine ehrwürdige, im Laufe der geistigen Entwicklung aber veraltete Institution, deren Wirkungen sich als verhängnisvolle erwiesen haben, sinnlos, ja geradezu frevelhaft nachäffen.

Begründet man den Plan, der deutschen Literatur einen Stütz- unf Mittelpunkt zu geben, mit unserer politischen Einigung im nationalen Deutschen Reich, so verfalle man doch nicht wieder in den unseligen deutschen Erbfehler: man ahme nicht Einrichtungen eines fremden Staates nach, die nur in diesem ihre geschichtliche Berechtigung haben, den deutschen Bedürfnissen und Anlagen aber widersprechen; man tue es nicht auf Kosten unserer besseren eigenen Besitztümer, die unseren geistigen Reichtum ausmachen, um den uns die Nachbarn beneiden; man tue es vor allem nicht mit Berufung auf die

große Zeit von 1870, die uns von der politischen Bevormundung des Auslands befreit hat. An der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts, da das Deutsche Reich zerfiel, triumphierte Schiller, als Goethe den Mahomet Voltaires auf die Bühne brachte, daß wir über die 'charakterlose Minderjährigkeit' hinausgekommen wären. Und am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts sollen wir in sie zurückfallen, sollen wir, um unsere deutsche Literatur und Wissenschaft zu fördern, nichts Besseres erfinden als einen plumpen Abklatsch der ruhmreichen, aber verstaubten und verblichenen Académie française?

Wohl hat Deutschland seiner Literatur wie seiner Wissenschaft gegenüber eine große Schuld abzutragen. In der Gesinnung gegenüber diesen beiden Lebensschöpferinnen und in der Betätigung dieser Gesinnung nehme man sich bei uns das Ausland zum Muster. Von Frankreich, England, Amerika mögen unsere Regierungen, unsere Vertretungen und Privaten lernen, wie man die heimische Poesie und die gesamte heimische Literatur, die heimische Wissenschaft ehren und unterstützen könne.

Soll bei uns der deutschen Literatur, d. h. der poetischen, und der Wissenschaft der deutschen Sprache und Literatur eine planmäßige Förderung zuteil werden, so muß das in getrennter Organisation geschehen. Und diese Organisation muß eine grundsätzlich verschiedene sein.

Unser politisches Vermögen stammt aus der Vielheit unserer Stämme und Landschaften, aus der Verschiedenartigkeit und Fülle unserer Bildungszentren. Die kleinen und größeren Residenzen der Fürsten, die Universitätsstädte, die reichen Handelsstädte sind die rieselnden Quellen unserer geistigen Eigenart: man soll sie nicht zuschütten, um die abgeschnittenen zurückgedämmten Bäche dann in ein großes Reservoir abgestandenen Wassers zu sammeln. Auf die Echtheit und Wahrheit, auf das Heimatliche und Natürliche, auf das Lebendige und Individuelle drängt unsere ganze moderne deutsche Kunst und nur aus vielen stärkeren und schwächeren Zuflüssen, die verschiedenartigem Erdreich entspringen, gewinnt sie die Nahrung, die ihr frommt. Ein gütiges Geschick bewahre unsere deutsche Dichtung gnädig vor dem glänzenden Elend einer offiziellen Zentralbehörde für Literatur und vor dem noch grausigeren Schrecken einer privilegierten Kaste von Literaturmandarinen.

Literarisches Koteriewesen, literarische Spekulation und Unehrlichkeit würde in nie gesehenem Maße aufschießen, die schmiegsamen Talentlosigkeiten würden emporschnellen, die mittelmäßigen Kräfte das allgemeine Urteil zu beherrschen trachten, und die großen, tapferen, stolzen und aufrichtigen Dichternaturen würden kein anderes Dasein führen als das der organisierten Unterdrückung der Ganzen durch die Halben, der Könner durch die Wortemacher, der Geradeausschreitenden durch die Schleicher, der Aufrechten durch die Rückenbeuger, der Kerle durch die Puppen.

Unsere deutsche Literatur kann nur in der Freiheit und in der Wahrheit gedeihen. Ihre Jünger müssen unabhängig bleiben von jeder Macht, die über ihr künstlerisches Gewissen herrschen will. Die deutsche Literatur kann nicht gebannt werden in einen Bezirk, und sei es der glänzendste, der durch hohe Traditionen geheiligteste. Sie muß ohne Begrenzung durch die deutschen Lande schreiten und aller Orten sich entfalten können. Aber allerdings erscheint es gleichwohl wünschenswert, daß dem Wachstum der deutschen Literatur besseres Licht künstlich zugeführt werde, als ihm dermalen beschieden ist.

Nur ist es schwierig, ein Mittel dafür anzugeben, das nicht schwere Gefahren mit sich brächte. Man sammle ein Kapital, man setze Preise aus, man gewähre Reisestipendien, man zahle Jahrespensionen, man kaufe bedeutende literarische Werke an und verteile sie, übernehme selbst den Verlag wertvoller Produktionen oder erleichtere durch Zuschüsse an einen Verleger ihren Druck und ihre Honorierung. Man ermögliche die Bühnenaufführung künstlerisch bedeutender Dramen, die den Theaterdirektionen aus geschäftlichen Rücksichten unaufführbar erscheinen.

Aber alle diese Maßregeln erfordern eine sachverständige Instanz, die sie beschließt und ausführt. Und da geraten wir sofort wieder auf eine kritisierende Literaturbehörde, auf ein Kollegium allmächtiger Literaturzensoren, also auf einen Verwaltungsapparat, der rein an sich sehr kostspielig, sehr unsicher in seiner Wirkung und auf alle Fälle sehr gefährlich sein würde.

So sehe ich keine andere Lösung als die, welche in früheren Jahrhunderten die selbstverständliche gewesen wäre: die persönliche Hilfe von Fall zu Fall. Das gute alte triviale Mäcenatentum kann noch am ehesten, mit den am wenigsten bedenklichen

Mitteln hier eingreifen. Aber auch ein solch weitschauendes Mäcenatentum kann nur entstehen, wenn das Interesse und die Liebe für das literarische Schaffen stärker werden und verbreiteter als sie es in Deutschland bisher waren und sind. Und heute nach dem politischen und finanziellen Zusammenbruch des Deutschen Reiches und der deutschen Einzelstaaten ist auch die deutsche Wissenschaft, sind auch deren höchste Pflegestätten, die deutschen Akademien notleidend gleich den Poeten und Schriftstellern. Auch sie bedürfen, da der staatliche Beistand nicht mehr auch nur ihren dringendsten Bedürfnissen finanziell zu genügen vermag, der Mäcene.

Bleiben wir nun bei dem stehn, was denn doch in dieser Zeit, wo die Stärkung des nationalen Gemeingefühls allein uns noch retten kann, die erste Aufgabe jeder deutschen Akademie sein müßte: bei der Pflege der deutschen Sprache und Literatur, jener beiden Schatzbehälter des vaterländischen Gedankens und der Vaterlandsliebe. Es kann keinem Zweifel unterliegen: der wissenschaftliche Betrieb der deutschen Sprachgeschichte, der Deutschkunde im weitesten Sinn, die bei der Errichtung der deutschen Kommission der Berliner Akademie der Wissenschaften mit Recht 'die Wissenschaft vom deutschen Leben' genannt worden ist, kann auf Teilnahme, Verständnis und Förderung durch weitere Kreise der Bildung nur dann rechnen, wenn auch der Sinn und die Liebe für den sprachrichtigen und sprachschönen Gebrauch des deutschen Worts in der Praxis Macht gewinnt. Anders ausgedrückt: die ideale Wissenschaft vom Wesen der deutschen Nation und ihrer Entwicklung, die Germanistik im umfassendsten Begriff als deutsche Philologie, deutsche Rechtsforschung, deutsche Geschichtswissenschaft muß es verstehn und muß es lernen, den Gebildeten die Brücke zu zeigen, die von den stolzen Höhen der akademischen Fachgelehrsamkeit herabführt in die traulichen Täler der Heimat, des Alltags, des häuslichen Lebens.

Wenn ich heute zu dem verehrten Empfänger dieser Blätter und unter denen, die mit mir an seinem Ehrentage dankbar für das, was er uns als Jüngling und Mann geschenkt hat, die kommenden Jahrzehnte seines Lebens mit segnenden Wünschen ihm zu fruchtbarem Schaffen weihen möchten, von solch schwierigen und gefährlichen Fragen der nationalen Kultur zu reden wage, so weiß ich, daß er und die übrigen Leser dieser

Betrachtung bei dieser Gelegenheit von mir nicht aus dem Stegreif befehlende Verordnungen bestimmter Heilmittel erwarten.

Nur die Richtung kann ich andeuten, in der man meines Erachtens gehn muß, um der geistigen Notlage unseres Volkes, soweit davon die ideale Wissenschaft und die ideale literarische Produktion betroffen sind, entgegenzutreten.

Eine Gesellschaft für deutsche Sprache und Literatur mit der doppelten Aufgabe der Pflege und Überwachung des lebendigen Gebrauchs der Muttersprache und der Förderung des literarischen Schaffens in deutscher Sprache läßt sich der Berliner oder einer andern deutschen Akademie der Wissenschaften ohne Nachteil nicht eingliedern. Aber denkbar wäre es, den Akademien diese Gesellschaft zu koordinieren und einen Zusammenhang zwischen ihr und jenen herzustellen, wie er etwa bei den freilich anders gearteten Monumenta Germaniae, dem Kaiserlich Deutschen Archäologischen Institut, der Münchener Historischen Kommission, der Limesforschung besteht. Es wäre möglich, daß aus jeder deutschen Akademie in diesen 'Nationalbund für deutsche Sprache und deutsche Literatur', dem jeder behördliche Charakter fehlen müßte, zwei bis drei geeignete Delegierte entsendet würden. Diese zwölf bis achtzehn Mitglieder hätten durch Wahl die erste Zusammensetzung der neuen Körperschaft zu bestimmen.

Man könnte dabei auch verfahren nach dem Vorbild der Kaiser Wilhelm Gesellschaft für Wissenschaft, jener auf einem Zusammenwirken privater Munifizenz mit der Staatsregierung und der Berliner Akademie der Wissenschaften beruhenden Schöpfung Adolf von Harnacks. Er rief sie ins Leben als Ersatz der von ihm am Schluß seiner Geschichte der Berliner Akademie für eine notwendige Entwicklung der akademischen Kommission erklärten Forschungsinstitute, die sich leider infolge mannigfacher Widerstände nicht verwirklichen ließen.

Die alten Akademien selbst aber werden dem Zwange der Zeit und dem Druck der nationalen Strömung nachgeben, die lebendige Fühlung mit den schaffenden Geistern und den Gebildeten, die im achtzehnten Jahrhundert fraglos bestand, wiedergewinnen müssen. Dazu bedarf es eigentlich nur des Ausbaues ihrer bisherigen Einrichtungen.

Zwei öffentliche Sitzungen im Jahre sind zu wenig. Die doppelte Zahl wäre vorteilhaft. Und warum sprechen stets so

überwiegend die Sekretare? Nicht jedem ist es gegeben, immer wieder suggestiv die Hörer aufs neue zu fesseln, wie das Du Bois-Reymond und Mommsen vermochten.

Dieser Erkenntnis ist bis zu einem gewissen Grade schon seit einer Reihe von Jahren Rechnung getragen durch die Umgestaltung der öffentlichen Friedrich-Sitzung im Januar: hier wird jetzt neben den Ansprachen des leitenden Sekretars und den gelehrten Berichten einzelner Mitglieder über bestimmte Unternehmungen der Akademie auch ein Festvortrag allgemeineren wissenschaftlichen Inhalts durch ein jedesmal von der Akademie damit beauftragtes Mitglied regelmäßig gehalten.

Auch die Abendvorträge der Berliner Akademie sind eine treffliche Neuerung. Sie sollten nur weiter ausgedehnt und etwas mehr auf die Ansprüche der geistig Interessierten berechnet werden. Regelmäßig könnte dann in gemeinverständlicher Form Bericht erstattet werden über neue Probleme und Erkenntnisse, neue Methoden und ihre Ergebnisse. Dabei wären freilich auch die Fragen und Bewegungen zu berücksichtigen, die im öffentlichen Leben eine Rolle spielen. Warum nicht z. B. ein Vortrag über die Strömungen der Schulreform, der Umgestaltung der Universitäten? oder über bestrittene geistige Figuren und Fragen des Tages?*) Warum nicht über die neuen orthographischen Reformbestrebungen? Warum nicht über die Fremdwörterfrage? Warum nicht über die viel zu wünschen lassenden Straßennamen, über die wunderlichen Moden der Vornamen?

Die Preisaufgaben der Akademie aus Friedrichs des Großen Zeit sind oft bemäkelt worden: 'Über die Wechselwirkung zwischen den Gedanken und der Sprache'; 'Über die Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern'; 'Über den Einfluß der Regierungen auf die Kultur und der Kultur auf die Regierungen'; 'Über die Möglichkeit, die natürlichen Neigungen zu beeinflussen'; 'Ursprung der Sprache'; 'Darf der Fürst sein Volk täuschen?'; 'Willensfreiheit' — das sind freilich sehr allgemeine, sehr schwierige Probleme. Aber

*) Ein glänzendes Beispiel hierfür bot, seitdem dies geschrieben wurde, in der letzten Friedrich-Sitzung (27. Januar 1926) der gedankenreiche Vortrag des Herrn Spranger über die Kulturzyklentheorie, dem eine dichtgedrängte Hörerschar mit gespannter Aufmerksamkeit lauschte.

sie beschäftigten damals die Welt. Ihre Erörterung erregte damals bei den Gebildeten aller Länder die lebhafteste Teilnahme. Deshalb scheint es mir geboten, gelegentlich auch zu solchen Preisfragen, welche wirkliche Zeitprobleme betreffen, zurückzukehren. Auch sie lassen sich wissenschaftlich und mit geschichtlichem Sinne erfolgreich behandeln selbst heute, wo freilich die Stellung wissenschaftlicher Themen von prinzipieller und fundamentaler Art nicht mehr direkt in die Forschung so fördernd eingreifen würde wie im universal gerichteten achtzehnten Jahrhundert, das die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen noch sozusagen ineinander gekapselt enthielt.

Wichtiger aber ist etwas anderes: bei der Ergänzung unserer Akademien dürfte nicht so überwiegend wie in den letzten Jahrzehnten der Gesichtspunkt entscheiden, ob der zu Berufende tauglich ist, an dem Großbetrieb der akademischen Kollektivarbeit tätig teilzunehmen. Sonst könnte es nämlich geschehen, daß die Akademie sich gerade die genialen Einspänner wie Jacob Grimm, Viktor Hehn, Jakob Burckhardt, Herman Grimm entgehn läßt und nur die großen Organisatoren und Schulhäupter zu den Ihren macht. Der Mommsen, der das Corpus Inscriptionum Latinarum schuf, leitete und selbst dessen eifrigster Mitarbeiter war, steht mir gewiß hoch. Aber höher doch der Schöpfer der 'Römischen Geschichte' und des 'Römischen Staatsrechts'. Und ich kann es niemals verwinden, daß die 'Römische Geschichte' ein Torso bleiben mußte, weil der wissenschaftliche Großbetrieb die Kräfte dieses Titanen aufzehrte. Gleiches gilt für Herrn von Wilamowitz. Daß er die mühselige Arbeit am Corpus Inscriptionum Graecarum sich auflud mit einer Art soldatischer Pflichterfüllung, ehre und bewundere ich. Aber ich vermag es nicht zu billigen. Denn ich bedauere, daß er darüber persönlichere, schöpferische Aufgaben, die seiner harrten und die er in Angriff genommen, wie die griechischen Lyriker, liegen läßt.

Zu erwägen wäre auch, ob die wissenschaftlichen Akademien nicht auch in Deutschland in eine gewisse geistige Verbindung zu den Akademien der Künste und der Musik treten könnten. Jetzt leben sie, wenigstens in Berlin, völlig voneinander getrennt wie in zwei verschiedenen Erdteilen. An eine Zusammenkoppelung denke ich nicht. Aber eine Art Kartell zwischen ihnen wäre doch möglich. Es gibt mancherlei Gemeinsames

zwischen ihnen in bezug auf gewisse politische, soziale, pädagogische Fragen, die unsere Zeit erregen, wenn auch dies sie prinzipiell voneinander trennt, daß die Kunstakademien Lehranstalten sind, die Akademien der Wissenschaften dagegen jedes unmittelbaren Lehrzwecks entraten. Aber derselbe Unterschied waltet ja auch zwischen Universität und Akademie, dennoch leben sie in naher Berührung miteinander.

Wir Deutsche, zumal wir Berliner, verstehn es nicht gut, Feste zu feiern und wichtigen geistigen Erscheinungen eine wirkungsvolle repräsentative Einkleidung zu geben, die durch die Sinne auch auf die Seelen Eindruck macht. Auch hat das Übermaß höfisch-militärischer Repräsentation uns gerade jetzt einen Überdruß erweckt gegen alle Feierlichkeit. Und doch — wäre es denn so ganz unmöglich, bei gewissen Gelegenheiten oder auch regelmäßig innerhalb fester Zeitabschnitte die großen Vertretungen der schöpferischen geistigen Arbeit: Akademie der Wissenschaften, Universität, Akademie der Künste und der Musik, polytechnische Hochschule und jenen geträumten 'Nationalbund für deutsche Sprache und deutsche Literatur' zusammenzuführen zu einem Gedankenaustausch und zu gemeinsamen Kundgebungen des in ihnen allen lebenden patriotischen Allgemeingeistes der deutschen Nation? Erst dann würde das hochfliegende Prädikat 'La coupole', das Friedrich der Große seiner Akademie beilegte und das vor mehr als zwanzig Jahren schon der allzufrüh uns entrissene Richard M. Meyer in einer geistreichen Besprechung von Harnacks Akademiegeschichte auf die Berliner Akademie anwendete, Wahrheit, erst dann die Berliner Akademie wirklich „das hochragende Gewölbe, das dem ganzen stolzen Gebäude" unserer schöpferischen geistigen Arbeit „Licht und Zier gibt und zugleich den Bau zusammenhält". Wäre es nicht möglich, daß so aus den Trümmern der deutschen Macht und des deutschen Wohlstands, aus dem Chaos, in das deutsche Torheit und Entartung die wundervolle Schöpfung Friedrichs des Großen, Steins und Bismarcks verwandelt haben, als tröstende Vorahnung einer besseren Zukunft sich losränge ein großer Verband gemeinsamen wissenschaftlichen und künstlerischen Wollens und Wirkens? eine Erfüllung jener von Herder so schön erhofften, so begeistert gepriesenen 'Akademien für den Allgemeingeist Deutschlands'? Vielleicht ist dazu — unter dem Zwang unserer Notlage — so-

eben ein Anfang gemacht: seit dem 1. Januar 1924 wird als hinfort bedeutendstes kritisches Organ für das gesamte geistige, wissenschaftliche und literarische Schaffen die 'Deutsche Literaturzeitung' vom Verband aller deutschen Akademien der Wissenschaften unter Leitung der Berliner Akademie herausgegeben.

NACHWORT (UNGEDRUCKT)

Als ich die vorstehenden Betrachtungen niederschrieb (gegen Ende des Jahres 1923), waren eben, ohne daß ich es ahnte, an der Isar Bestrebungen vaterländisch gesinnter Männer im Gange, die nach gründlicher Vorbereitung und langwierigen Verhandlungen mit den einzelnen deutschen Akademien der Wissenschaften am 5. Mai 1925 durch die Gründung der 'Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums (Deutsche Akademie)' in München ihr schönes Ziel erreichten. Die Gründungsfeier vollzog sich in der festlichen Aula der Münchener Universität unter reicher Beteiligung hervorragender Vertreter der geistigen Führerschaft Bayerns nicht bloß, sondern des ganzen deutschen Reiches, Österreichs und Böhmens.

Man sah unter den Anwesenden als einen der Ehrenstifter den ehemaligen Kronprinzen von Bayern, in der Reihe der Senatoren Gerhart Hauptmann und Thomas Mann, eine stattliche Zahl bekannter deutscher Gelehrter, Künstler und Schriftsteller, Vertreter mehrerer deutschen Reichsministerien, den bayrischen Ministerpräsidenten Dr. Held, einen der Hauptförderer der neuen Gründung, ferner den bayrischen Kultusminister Dr. Matt und andere bayrische Minister, mehrere Staatspräsidenten und fast alle Kultusminister der deutschen Länder, die Rektoren beinahe aller deutschen Universitäten und Hochschulen, die Gesandtschaften des Reichs und der deutschen Länder, Abgeordnete vieler Organisationen für das Auslandsdeutschtum sowie der leitenden Vereine des deutschen Buchdrucks, Buchhandels, der deutschen Presse, zahlreiche Großindustrielle von geistigem Rang und sonstige namhafte Persönlichkeiten von Bedeutung.

Die neue Akademie gliedert sich in eine wissenschaftliche und in eine praktische Abteilung. Die wissenschaftliche zerfällt in vier Sektionen, denen eine wechselnde Zahl hervorragender gelehrter Vertreter der einzelnen Fächer als Mitglieder angehören: für deutsche Geschichte; für Deutsche Sprache, Literatur und Volkskunde; für Bildende Kunst und Musik; für Staats- und Wirtschaftskunde. Präsident der Gesamtakademie ist gegenwärtig Geh. Hofrat Universitätsprofessor Dr. Georg Pfeilschifter, Präsident der wissenschaftlichen Abteilung Geh. Hofrat Universitätsprofessor Dr. Hermann Oncken, Präsident der praktischen Abteilung Universitätsprofessor Dr. Karl Haushofer. Diese drei hatten auch schon, unterstützt vom jetzigen Generalsekretär der Deutschen Akademie Dr. Ulrich Frey, in jahrelanger mühseliger Arbeit die Errichtung der Akademie vorbereitet und sind so ihre eigentlichen geistigen Väter. Doch hat Professor Haushofer in Folge seiner Überlastung mit wissenschaftlichen Verpflichtungen die Leitung der Praktischen Abteilung inzwischen niederlegen müssen. Ihn vertritt bis zur Wiederbesetzung der Stelle der Präsident der Deutschen Akademie, während die Geschäfte der Abteilung einstweilen Staatssekretär Freiherr von Welser führt.

Die Akademie hat ihre wissenschaftlichen Unternehmungen begonnen mit einer monumentalen neuen Gesamtausgabe der Werke Rankes unter Leitung von Universitätsprofessor Dr. Paul Joachimsen (München): den Anfang machte die 'Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation'. Andere wichtige Unternehmungen von allgemeinem nationalem Interesse sind vorbereitet und werden bald hervortreten. So veröffentlicht die musikwissenschaftliche Sektion eine kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke unseres großen deutschen Tondichters Karl Maria von Weber (unter Leitung des Universitätsprofessors Dr. Hans Joachim Moser in Heidelberg), die staatskundliche Sektion eine kritische Gesamtausgabe der Schriften, Reden und Briefe des großen deutschen Volkswirts Friedrich List (unter Leitung des Universitätsprofessors Dr. Friedrich Lenz in Gießen). Die deutsche Sektion bereitet eine Sammlung des Althochdeutschen Sprachschatzes vor unter Benutzung des Nachlasses von Elias Steinmeyer, sowie im Verein mit der Berliner Akademie der Wissenschaften eine kritische Gesamtausgabe der

Schriften Jean Pauls; andere Unternehmungen sind von ihr in Aussicht genommen: vor allem ein Goethe-Wörterbuch (voraussichtlicher Bearbeiter: Professor Otto Pniower).

Die Schöpfung, die soeben von München aus ins Leben tritt, nimmt in selbständiger Weise Rankes einstige Pläne einer 'Deutschen Akademie' wieder auf, für die er zuerst König Maximilian II. von Bayern gewonnen hatte. Die erste Frucht jener Pläne war die 1858 gestiftete 'Historische Kommission bei der Bayrischen Akademie', deren Vorsitzender aber in Berlin seinen Wohnort hat. Ihr lag die Idee einer 'Akademie für deutsche Geschichte' zugrunde, und nach dem Willen des Königs und Rankes sollte sie sich durch Hinzutritt einer 'Kommission für deutsche Sprache und Literatur' zu einer 'Deutschen Akademie' erweitern. Der Plan, für den auch Jacob Grimm sich erwärmt hatte, scheiterte an den politischen Schwierigkeiten. Nach dem Tode des Königs (1864) erneuerte Ranke sein Bemühen im Jahre 1867, indem er nun an Stelle von München vielmehr Weimar zum Sitz der 'Deutschen Akademie' erkor. Nach der Gründung des deutschen Reiches rief er im Jahre 1871 aber sogar Bismarcks Beistand in einer sehr umfänglichen Eingabe an, um eine 'Deutsche Akademie', deren Mitglieder nicht bloß aus dem Deutschen Reich, sondern aus allen Ländern deutscher Zunge, selbst Livland, Holland, Belgien genommen werden sollten, jetzt in Berlin, dem Mittelpunkt des neuen deutschen Reiches und der neuen deutschen Einheit, zu errichten. Auch damals vereitelten politische Bedenken das nationale Werk, dessen erfolglose Vorbereitung man im 53./54. Band der alten Gesamtausgabe der Werke Rankes ('Zur eigenen Lebensgeschichte'), München 1890, S. 696—711, übersieht.

Was jetzt sich in München hoffnungsvoll gestaltet, soll nicht die bestehenden wissenschaftlichen deutschen Akademien zurückdrängen oder mit ihnen wetteifern. Vielmehr will die neue 'Deutsche Akademie' jenen zu Hilfe kommen: teils durch materielle Zuschüsse, die sie ihnen für einzelne ihrer gelehrten Unternehmungen bei Bedarf auf Antrag leistet, teils durch gelegentliches Zusammenarbeiten mit ihnen und vereinte Durchführung bestimmter großer wissenschaftlicher Aufgaben, hauptsächlich aber dadurch, daß sie unter allen Menschen auf der ganzen Erde, denen Deutsch die Muttersprache ist, das Bewußtsein der Gemeinschaft deutscher Bildung und Sprache

und die werktätige Liebe zu ihnen, das Verständnis ihres Wesens, ihrer Größe und Schönheit wie ihrer Geschichte weckt, pflegt und lebendig hält und so erst den weiten und festen Untergrund bereitet, in den auch alle gelehrte Fachwissenschaft ihre Wurzeln senken muß, um für ihr Schaffen die nötige Resonanz und den Nachwuchs an mitschaffenden Helfern zu gewinnen.

In gewisser Hinsicht also bedeutet die neue Schöpfung, ohne daß die Selbständigkeit der alten wissenschaftlichen deutschen Akademien angetastet würde, eine Art nationale Zusammenfassung und Steigerung ihrer Kräfte. Sie verwirklicht jenen oben von mir erhofften 'Nationalbund des deutschen Allgemeingeistes', wenn auch in etwas abweichender Form: einerseits zwar begrenzter als meine Andeutungen, anderseits aber durch die Einbeziehung des gesamten deutschen Sprachgebiets und die besonders nachdrückliche Berücksichtigung des Auslandsdeutschtums, vor allem aber durch die starke Betonung planmäßigen praktischen Wirkens umfassender und tiefer grabend. Möge, was mutige Vaterlandsfreunde in trüber Zeit voll Vertrauen auf den deutschen Geist, mannigfache Schwierigkeiten und Hemmnisse überwindend, gewagt haben, sich in einer helleren Zukunft fruchtbar bewähren zur Erhaltung, Stärkung und Mehrung der deutschen Bildung.

* * *

Erst nachdem das obenstehende Nachwort gedruckt war, erhielt ich aus Zeitungsmeldungen davon Kunde, daß das Preußische Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung nunmehr alte und oft erneuerte Wünsche, Pläne, Versuche zur Ausführung gebracht und eine Akademie für Dichtkunst gegründet hat. Diese neue Akademie für Dichtkunst wird aber nicht der Akademie der Wissenschaften eingegliedert. Vielmehr bildet sie eine Sektion der Akademie der Künste. Die neue Senatssektion für Dichtkunst besteht aus drei Dichtern, ferner zwei Literaturgelehrten und dem zweiten ständigen Sekretär, endlich je nach Bedarf aus einem rechtskundigen Mitglied und dem ersten ständigen Sekretär der Akademie. Die in die Senatssektion eintretenden drei Dichter werden durch Wahl auf drei Jahre von der Genossen-

schaft der ordentlichen Mitglieder der Sektion für Dichtkunst aus deren Mitte unter Vorbehalt der Bestätigung des Ministers gewählt, wobei Wiederwahl zulässig ist. Die zwei Literaturgelehrten werden vom Minister in den Senat berufen. Der Senatssektion für Dichtkunst liegen die folgenden Aufgaben ob. Sie erstattet die vom Minister verlangten oder sonst erforderlichen, die Dichtkunst betreffenden Gutachten. Sie erteilt Anregungen und Vorschläge zur Pflege und Förderung des künstlerischen Schrifttums. Sie schreibt Wettbewerbe aus und trifft die Entscheidung über Vergebung von Preisen und Stipendien auf dem Gebiete der Dichtkunst. Sie macht Vorschläge für Verleihung von Auszeichnungen und Ehrungen von Dichtern und für die Veranstaltung von Vorträgen aus dem Bereich der Dichtkunst.

Möge das Wirken dieser neuen Akademie für Dichtkunst jene Befürchtungen entkräften, die gegen die 1898–1902 geplante und wiederholt vorbereitete „Deutsche Schriftstellerakademie" Ernst Wichert und Paul Heyse in ihrem soeben von der Deutschen Rundschau (1926, April, S. 36f., 38, 40ff.) veröffentlichten Briefwechsel lebhaft begründeten und die ich selbst in meinen obigen Betrachtungen angedeutet habe.

NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN

Übersehene, leider nicht ganz seltene Satzfehler wie Weiheit (statt Weisheit), Abtissin (statt Äbtissin), ägytisch (statt ägyptisch), as (statt als), sprechen den (statt sprechenden), Audsruck (statt Ausdruck), ohmnächtig (statt ohnmächtig), Rundlieb (statt Ruodlieb), Gosthe (statt Goethe) und ähnliche zu verbessern sowie einzelne Ungleichheiten in der Schreibung, namentlich fremdländischer, meist orientalischer Eigennamen, zu regeln, sei dem Wohlwollen des Lesers überlassen.

S. = Seite. v. o. = von oben. v. u. = von unten. Z. = Zeile.

I. BAND, 1. Teil

S. 36 Z. 9 lies: keinem (statt keinen).
S. 37 Anm. Z. 3 lies: ihres (statt ihrer).
S. 65 Z. 14 lies: *charitatis* (statt *charitotis*).
S. 88 Z. 8 lies: Jaufre Rudel (statt Rudel).
S. 94 Z. 12 v. u. lies: *primo ne* (statt *primone*).
S. 97 Z. 7 lies: *civitate* (statt *civitato*).
S. 111 Z. 18 v. u. lies: zwei andre altenglische poetische Legenden (statt: die altenglischen poetischen Legenden).
S. 157 Z. 17 v. u. lies: diesen ersten selbständigen (statt dieser erste selbständige).
S. 177 Anm. Z. 2 lies: *οὗτός ἐστιν* (statt *οὗτος ἔστιν*).
S. 180 Z. 4f. lies: Chrysostomos (statt Chryso tomos).
S. 219 Z. 9ff.: Max Koch verweist mich freundlichst auf Varnhagens im Cottaschen 'Morgenblatt für gebildete Stände' am 9. März 1814 erschienenen Aufsatz 'Vom Ausschneiden', der soeben in der Ausgabe der reizenden Silhouetten seiner Schwester Rosa Maria Assing von Joachim Kirchner ans Licht gezogen ist (Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiserverlag, Berlin o. J. [1926]), wo S. 15 unter den Beispielen für die zu geselliger Unterhaltung, namentlich der Kinder geübte Ausschneidekunst folgende merkwürdige Beschreibung steht: „Seht, der schwarze Herr dort rückt mit seinem Stuhl an den Tisch heran, die Brieftasche ist schon in seiner Hand. Daß er nur kein Gedicht herausnehme, denkt ein Argwöhnischer; doch ein Guthmühtiger putzt ihm das Licht, und in dem Augenblick blitzt ihm auch schon eine blanke Schere zwischen den Fingern, die Hälse strecken sich neugierig vorwärts,

die Kinder springen fragend herbey, ein Blättchen Papier flüstert in schnellen Schwingungen zwischen den Spitzen der Schere, und plötzlich: ein Hahn! ein Jude! ein Student! eine Kuh! oder was sonst immer er gemacht hat, schallt es von allen Seiten . . . Während Hr. Aron vergnügt zuschaut, und seinen Gewinn im Whist überrechnet, siehe da! ist plötzlich der Sanhedrin abgebildet, und das ganze Turnier, das die Juden im J. 1384 zu Weißenfels gehalten haben, wo ihnen darauf zwey Ritter, Trotha und Krosekg, alles Geld abnahmen, das muß ganz artig gewesen seyn! ruft alles bey'm Anblick der ausgeschnittenen turnierenden Jugend."

S. 229 Anm. Z. 2 setze Komma hinter Paul.

S. 250 Anm. 1 Z. 5 lies: ursprünglich (statt ursprüngliche); Z. 12 lies: Ilbergs Neue Jahrb. (statt Ilberg, Neue Jahrb.).

S. 252 Z. 10f.: Reichthumb von aller heyden Hemdath der Goym: nach freundlichem Hinweis des Dr. M. Spanier (Berlin) ist das ein Zitat aus Haggai 2, 7 'hemdath kol hagoim' (Gesenius im Handwörterbuch übersetzt es 'das Köstlichste aller Heiden'). Fischart hat also wohl geschrieben 'Reichthumb von allen heyden' und dem die das Gleiche bedeutenden Worte des hebräischen Grundtextes beigefügt nach einer alten und lange dauernden Kommentatoren-Sitte und Stilmanier (der sogenannten *interpretatio*), die ich 'Vom Mittelalter zur Reformation' V, 1 (Schlesisch-böhmische Briefmuster aus der Wende des 14. Jahrhunderts), Einleitung S. 112f. und Anm. zuerst in ihrer geschichtlichen Herkunft, Verbreitung und Geltungsdauer verstehen gelehrt habe.

S. 278 Z. 15 lies: psychische Erregung (statt psychologische Erregung).

S. 283 Z. 17 v. u. lies: Legenden- und Apokryphennovellistik (statt: Legenden und Apokryphennovellistik).

S. 291 Anm. 2 Z. 2 v. u. lies: s. oben S. 290, Anm. 2 (statt s. oben S. 1024 Anm. 3).

S. 294 Z. 8 v. u. lies: so das (statt: so daß).

S. 311 Z. 10 v. u. lies: Minnesang (statt: Missesang).

S. 323ff. Zur musikgeschichtlichen Seite des Problems, vergleiche man: Julián Ribera Tarragó, La música de las Cantigas, Madrid 1922 und Derselbe, La musica andaluza medieval en las canciones de trovadores y troveros, Madrid 1923.

S. 350 Z. 17ff. v. u.: meine allzu gedrängte Darstellung kann mißverstanden werden. Zugrunde liegt ihr meine Erörterung des Überlegenheitsgefühls, mit dem der Marner die Hörer eines altmodischen Repertoirs, namentlich von Liedern aus der Heldensage, verspottete (wobei er, wie sich von selbst versteht, eigentlich mehr auf die Sänger solcher Stoffe zielte), anderseits dachte ich an die Ausfälle jener dem alten Geschmack näher gebliebenen nord- und mitteldeutschen Meister wie Raumsland und der Meißner gegen den hochmütigen oberdeutschen Konkurrenten, die natürlich nur die Antwort gaben auf die wegwerfenden Äußerungen des sich mit seiner Modernität brüstenden Kollegen aus Schwaben (Reinmar der Alte und Walther von der

Vogelweide, Leipzig 1880, S. 134—139; vgl. dazu Gustav Roethe, Reinmar von Zweter, Leipzig 1887, S. 177—191).
S. 378 Z. 4 v. u. lies: Tommasinos (statt Tomasos).
S. 378 Z. 18 v. u.: setze Komma hinter Imperium.
S. 391 Z. 8 lies: will (statt wil-).
S. 391 Z. 17 lies: ge- (statt gel).

I. BAND, 2. TEIL

S. 44 Z. 14 v. u. lies: Henricus (statt Henrieus).
S. 60 Z. 14 lies: Vorgänger (statt Vorgänge).
S. 84 Z. 1 v. u. lies: Kochendörffer (statt Kochendürffer).
S. 86 Z. 16 lies: der humanistischen Bewegung (statt der humanisten Bewegung).
S. 198 Z. 4 v. u. lies: Forschungsreise (statt Forschungsweise).
S. 211 Z. 15 v. u. lies: Jahrhunderts (statt Jahrhundert).
S. 255 Z. 17 lies: metallici (statt metallicae).
S. 260 Z. 4 v. u. setze hinter Iglau Punkt statt Komma.
S. 269 Z. 4 v. u. lies: Grimmaer (statt Grimmer).

II. BAND

S. 51 Z. 8 v. u. lies: Fleming (statt Flemming).
S. 58 Anm.* Z. 1 lies: 'Vorspiel' Bd. I, **2.** Teil (statt 'Vorspiel' Bd. I, 1. Teil).
S. 193 Z. 14 v. u. lies: oder in Verszeilen (Prometheus), (statt: oder in Verszeilen (Prometheus,).
S. 231 Anm. 1: Zur Literatur über Constanz Berneker ist nachzutragen ein mir leider erst jetzt bekannt gewordener Aufsatz von Dr. Karl Grunsky, Bayreuther Blätter, 35. Jahrg. 1912, 7.—9. Stück, S. 249 f.
S. 356 Z. 10 lies: Prosaisierung der Poesie (statt Prosaierung der Poesie).
S. 357 Z. 3 lies: **Dem** ihr sonst (statt Denn ihr sonst).
S. 362 Z. 17 v. u. lies: Güll Güll und Büll Büll [Rose und Nachtigall] (statt: Güll Güll und Büll Büll [Nachtigall und Rose]).
S. 378 Z. 10 v. u. lies: seit der Urzeit (statt sei der Urzeit).
S. 529 Anm. *[1]): Bernekers Passionskantate 'Christus der ist mein Leben' wurde im April 1926 zu Wiesbaden in der Lutherkirche durch den Organisten Zech „mit überraschend gutem Erfolge" aufgeführt.
S. 575 Z. 2 v. u. lies: Akademie (statt Akademien).

NACHTRÄGLICHE DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG ZU VORSPIEL I, 2

S. 6 Anm. Z. 13 v. u.: die Seitenangabe 2, 205ff. gehört an den Schluß der folgenden Fußnote 1) hinter ebd.

S. 64 Z. 12 v. u. lies: ebenso (statt ebendo).

S. 65 Anm. Z. 9 v. u. lies: British (statt Britisch).

S. 134 Text Z. 3 v. u. lies: ihrem (statt ihren).

S. 138 Z. 18 lies: viel mehr (statt vielmehr).

S. 148 gehört die Anmerkung 1) auf die folgende Seite (149), wo entsprechend in der letzten Textzeile und vor der Fußnote die Ziffer 1 des Exponenten in 2 zu ändern ist.

S. 236 Z. 7 lies: ἐξοχήν (statt εξοχην).

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON

PAUL KLUCKHOHN

UND

ERICH ROTHACKER

BUCHREIHE

BAND 3a.

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE/SAALE / 1927

KONRAD BURDACH

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZU VORSPIEL I 1. 2 UND II

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE/SAALE / 1927

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

NAMEN- UND SACHREGISTER

VON KONRAD BURDACH

MIT UNTERSTÜTZUNG

VON

G. BEBERMEYER UND H. BORK

In einer Folge von Zitaten aus dem gleichen Band oder Bandteil wird innerhalb eines Artikels und auch innerhalb eines Absatzes der umfänglichsten Artikel die Bandbezeichnung (I^1 = I. Band 1. Teil; I^2 = I. Band 2. Teil; II = II. Band) nur dem ersten Zitat beigefügt. An einigen Stellen jedoch ist im Widerspruch mit diesem grundsätzlich angewendeten Verfahren mehrfach die Bandzahl überflüssig wiederholt. Diese Verstöße werden wie auch andere kleine Unstimmigkeiten den geneigten Leser nicht stören. — Fettdruck der Seitenzahl in einer Reihe von Belegen hebt die Hauptstelle hervor. — Die in den Zitaten den Seitenzahlen beigesetzten Zahlen- und Sternexponenten bezeichnen die Fußnoten. Die dabei gelegentlich verwendete Zahl Null bezeichnet das Schlußstück einer längeren, schon auf der vorausgehenden Seite beginnenden Fußnote.

A

Aachen: Wandmalereien in der Palastkapelle I^1 82; Aachener Pfalzkapelle 360.

Abbâs Ibn Achnaf, persischer Liebesdichter I^1 328.

Abdallâh, Emîr von Cordova (888 bis 912) I^1 289⁰, 291¹, 301, 312².

Abdelmelik, Chalif von Damaskus (685—705) I^1 295.

Abderrachmân I., der Omaijade, Emîr von Cordova (756—88) I^1 289⁰; Abderrachmân II., Emîr von Cordova (822—52) 308; Abderrachmân III., Emîr, seit 928 Chalif von Cordova (912—61) 137, 307.

Abderrachmân, Hofdichter zu Damaskus, besingt seine Liebe zur Chalifentochter (7. Jahrhundert) I^1 294.

Abendmahlliturgie, griechische: Quelle der Gralsage I^1 158f., 161, 162f., 165—69, 183; s. auch Liturgie.

Abenteuerroman s. Roman, antiker.

Ablaßhandel I^1 376.

Ablî, spanischer Dichter I^1 288³f.

Abraham Abulafia aus Saragossa I^1 231⁰.

Abraham van der Myle I^2 55.

Absperg, Georg von I^2 88.

Abû Nuwâs, persischer Dichter I^1 328.

Abûl Abbas, Stammvater der Abbassiden I^1 297.

Abûl Arab, arabischer Dichter I^1 331.

Abûl Farag aus Ispahan I^1 294¹.

Abûl Walîd Ibn Saidûn, Hofdichter in Cordova I^1 304.

Abzeichen der abendländischen Könige I^1 359ff.

Accademia della Crusca (1582) I^2 53.

accipere = 'nehmen', 'ergreifen' I^1 175².

Achelous I^1 121.

Achilles Tatius I^1 281f., 319*¹.

Achilleus: homerische Beschreibung seines Schilds I^1 90.

Achmas von Toledo, gekrönter spanischer Dichter: sein Gedicht gegen Abderrachmân III. (917) I[1] 291[1].

Achmed Ibn Abd rabbihi, arabischer Hofdichter I[1] 289[0], 291[1], 308[1].

Achtal, christlicher poeta laureatus am Omaijadenhof zu Damaskus (7. Jahrhundert) I[1] 288[3], 291[1], 294.

Achwas, arabischer Hofdichter in Damaskus (8. Jahrhundert): seine Liebeslieder an vornehme Frauen I[1] 295.

'Ackermann aus Böhmen, der' I[1] 245[2], **249**, 307[1], 396*, I[2] **135f., 216f., 219f.**

Adam, Melchior I[2] 30[2].

Adapa I[1] 173.

Adel, neuer geistiger an den arabischen Höfen Spaniens I[1] 290.

Addison I[1] 41f.; II 7, 7[0], 9, 14, 16, 22, 34, 41, 128f., 150.

Adelheid, Gemahlin Ottos I. I[1] 128, 138.

Adelung, Joh. Christ., Grammatiker, I[2] 203f.; II 47f., 55, 291.

Adî Ibn Saîd, persischer Dichter I[1] 326[1].

Adjektiv, nachgestelltes II 41; s. auch Syntax des Minnesangs.

Adonis I[1] 119.

Adoratio crucis aus der griechischen Liturgie in die abendländische übergegangen I[1] 167.

Aegidius Romanus: Fürstenpädagogik I[2] 135.

Aelius Aristides I[1] 120ff.

Aeneas I[1] 55, 90, 118.

Aeneas Sylvius (Enea Silvio Piccolomini), Papst Pius II. I[2] 83, 134, 167, 171, 262ff.; 'Eurialus und Lucretia' I[2] 171.

'Aeneis' s. Vergil.

Aeschylus I[1] 120, 379, II 198, 210, 219ff., 487ff., 493, 544.

Affekt: Sprache des A.s I[1] 41f., II 14f., 41, 128, 129.

Agnes, Kirche der heiligen s. Rom.

Agricola, Johann: 'Sprichwörter' I[1] 210.

Agricola, Johann Friedrich, Komponist II 176.

Agricola, Rudolf, Heidelberger Humanist I[2] 91.

Airs (Tanzmelodien) II 172.

Aischylos s. Aeschylus.

Akademie: Berliner A. der Wissenschaften und ihre Geschichte II 546ff.; Französierung 551; Reformation durch Hertzberg 552; Neuorganisation durch Humboldt zu ausschließlichem Forschungsdienst 554f.; wissenschaftlicher Großbetrieb seit Mommsen 556f. — 'Historisch germanische Klasse' der Berliner A. 551, 'Deutsche Deputation' 553; Errichtung drei neuer Stellen, vorzugsweise für deutsche Sprachwissenschaft ('Wissenschaft vom deutschen Leben') I[2] 209, II 546; 'Deutsche Kommission' 562f., 571; Berliner Pläne einer Deutschen A. 547, 549f., 557ff. ('A. oder Reichsanstalt der deutschen Sprache' 561, 563f., Programm eines 'Deutschen Instituts' 564). — Verhältnis der Landesakademien Deutschlands zur französischen A. 565ff.; Nachbildung der französischen A. in Deutschland nicht ratsam 568f.; Zentralbehörde für deutsche Literatur gefährlich 569f.; doch bedarf 'die Wissenschaft vom deutschen Leben' wirksamerer Förderung 571f.; der Eingliederung einer Schriftsteller- und Künstlerabteilung in die A. vorzuziehen wäre ein 'Nationalbund für deutsche Sprache und Literatur' aus Delegierten aller Körperschaften des schöpferischen geistigen Lebens 572f. — Die neue 'Deutsche Akademie' in München 576ff. — Berliner A. der Künste: Musik-

abteilung II 452, 478, 513, 553, 574f. (vgl. auch 232), Sektion für Dichtkunst 579; Hochschule für Musik 541, 545. — Singakademie in B. 496.
Akkusativ mit Infinitiv I[1] 33; I[2] 6[1]; A. des inneren Objekts II 53.
Aktenstil II 67.
Alan von Lille: 'Anticlaudian' I[1] 243.
Albani, Kardinal II 212.
Alboin II 169.
Alberich von Briançon I[1] 103.
Alberich von Monte Cassino I[1] 155 (*'Flores rhetorici'*).
Albertus Laurentius I[2] 10, 24f.
Albertus Magnus: *'Liber de animalibus'* I[2] 126.
Albert von Morra, päpstlicher Kanzler (1178—87) I[2] 229f.
Albert von Sternberg, Bischof von Leitomischl I[2] 145.
Albigenserkriege I[1] 228.
Albrecht s. Eyb.
Albrecht von Halberstadt I[1] 384f., II 13[1].
Albrecht II. von Brandenburg I[1] 359[1].
Albrecht III. von Österreich I[2] 253.
Albrecht VI, von Österreich I[2] 81, 83.
Albruna I[1] 261.
Alcimedon I[1] 90.
Aldhelm I[1] 105, 127, 155.
Alexander und Septimus I[1] 142.
Alembert, Jean d' II 189f., 551.
Alexander d. Gr. I[1] 122, 134, 329, 353, II 374; A.historiker, griechische I[1] 154; A.roman und A.sage 117, 134, 154ff., 232[0], 279f., I[2] 91.
Alexandriner (Vers) s. Metrik.
Alexandrinische Dichtung I[1] 283, ihre Kleinmalerei 153; A. Bukolik 95, A. Kunst 90, 320, A. Philologie I[2] 49; A.r Hellenismus 96; A.s Zeitalter 315; A. huldigende Dienstgedichte an fürstliche Frauen 331; A.s Judentum 67, 68, 91, 96, 100 ('Proverbien', 'Hoheslied').
Alexios, byzantin. Kaiser I[1] 364, 389.
Alfieri II 196, 212.
Alfons von Aragon I[2] 81.
Alfonso VI., König von Kastilien I[1] 227; Alfonso VIII. 228; Alfonso XI 228.
Alfonso Raimundez, spanischer Kaiser I[1] 227.
Algarotti, Graf II 181, 212.
Alkuin I[1] 53, 66, 82, 105f., 126; Alkuinbibel aus der Schreibschule von Tours 65.
Allegorie: dramatische in der alttestamentlichen Weisheitsparabolik I[1] 65, 71, 72, in der christlichen bildenden Kunst 53f., 59 ('Psychomachie' des Prudentius), 77f., in der mittellateinischen Schulpoesie 54, in der mhd. Dichtung 76ff.; allegorische Erzählung 77. — Goethes Allegorien: abstrakte II 278, mythologische als Erlebniskonfession 423.
Alliteration: A.sdichtung, altgermanische I[1] 104ff., 136, II 154, A.svers verglichen mit den freien Rhythmen Klopstocks, Herders, Goethes 154; A. in Klopstocks freien Rhythmen 155.
Al Manßur, spanischer Hammadide I[1] 326[2].
Almohaden I[1] 299ff.
Almoraviden I[1] 227ff., 299ff.
Alphart I[2] 73.
Altenglische christliche Epik: Evangelien- und alttestamentliche Gedichte I[1] 105ff., 110f., 120; Legenden 106f., 111ff. ('Andreas', 'Guthlac' beeinflußt vom antiken Roman und von den ihn nachbildenden apokryphen Apostelakten und Evangelien).
Altercatio Ecclesiae et Synagoge I[1] 212ff.

Altertum, hellenisch-römisches s. Antike, Kultur, Kunst.
Altichiero I² 183.
Altgermanische Syntax s. Syntax.
Alvarus I¹ 306.
Amalrich, König von Cypern I¹ 364.
Amarcius I¹ 143.
Amastris, Gattin des Lysimachos I¹ 315.
Ambrosius I¹ 65, 124.
Amicus und Amelius I¹ 142.
Amor I¹ 119.
'Amor und Psyche', erotisches Märchen I¹ 280.
Amrilkais (Imruulqais), altarabischer Dichter I¹ 292.
Amtssprache, juristische s. Sprache.
Amyot II 18⁰.
Anakreon II 110, 335, 367, 404.
Anakreontik I¹ 90, II 14¹, 23, 110, 188, 329; Anakreontiker 146.
Anaphern I² 40; in der durch den Cursus geregelten mittelalterlichen Lateinprosa 238; in Goethes Jugendstil und Divan II 356.
Anapäst s. Metrik.
Andalusischer Minnesang I¹ 311, 321, 322.
Andreae, Joh. de S. Hieronymo († 1348), Kanonist in Bologna, Lehrer Petrarcas I² 157.
Andreae, Joh. Val. (1586—1654) I² 67.
Andreas, Legende vom Apostel A. s. Legende.
Andreas Capellanus I¹ 279.
Andreas de Slevyngs I² 256f.
Andreas von Wittingau I² 158.
ἀνὴρ ἄφρων καὶ παράνομος I¹ 87.
Anfangsstellung des Verbs im aussagenden Hauptsatz I¹ 32, II 69.
Anjou: Hof der A.s in Neapel I² 188.
Anna Amalia von Weimar II 200.
'Antar', arabischer Roman I¹ 305¹.
Antara I¹ 288³ f.
Antheus aus Halikarnaß I¹ 318¹.
Antichrist I¹ 238ff., 243, 248, 376.
Antike: Idealbild der Antike (Romantik des Hellenismus) I¹ 23f. II 241. — Vgl. Kultur, Kunst.
Antiklassizismus in England und Italien s. Klassizismus.
Antithesen: I¹ 289; stichische 296; mit Parallelismus I² 40.
Anton von Pforr s. Pforr.
Antonius Diogenes I¹ 110, 119ff., 281.
Anzengruber II 241.
Apelles I² 147¹.
Aphrodite I¹ 90, 162.
Apokalypse, Johanneische I¹ 98, 172, 361; II 154.
Apokalyptik, messianische I¹ 231.
Apokope I² 44ff., 59, 64, 205f. (oberdeutsche A.tendenz), s. auch Apostroph, Elision, Hiatus, Metrik, Wiederherstellung.
Apokryphe Evangelien u. Apostelakten: abhängig vom antiken Roman I¹ 108ff., 155; Apokryphennovellistik 283, 285².
Apollinaris, Claudius, Bischof von Hierapolis I¹ 162.
Apollo I¹ 121f.
Apollonios von Tyana I¹ 114, 123.
'Apollonius von Tyrus' I¹ 135, 154ff., 279f.
Aponius I¹ 65.
Apostroph: im Griechischen und Lateinischen I² 49ff., im Italienischen 51, 53f., Französischen und Niederländischen 41—48. 55f., im Deutschen seit Scheidt, Gesner, Schwabe, Opitz 49¹, 54, s. Hiatus.
Appellativum II 16³f.; mit und ohne Artikel: Grenzverschiebung zwischen A. und Eigennamen I² 204, II 64f.
Apposition, formelhafte I¹ 105

Apuleius I¹ 56, 110ff., 122, 154, 171, 280, I² 84ff.
Araber: literarische Kultur der A. I¹ 287ff.; anekdotische Dichterbiographik 288; politische und panegyrische Hoflyrik 290ff.; erotisch elegische Lyrik und Frauenhuldigung 291f.; obligater erotisch-elegischer Eingang der Kasside 294; poetische Wettstreite 295; Chalifat von Cordova und seine Bedeutung für die mittelalterliche Kultur 298ff.; Gesandtschaftsbericht aus Cordova Quelle einer Legende der Hrotsvit 137; freie Stellung der muslimischen Frau 299; minnigliche Gedanken und Bilder 300ff.; Theorie der Liebesfreuden 304; volkstümliche arabische Liedgattungen 312f.; die arabische Hoflyrik Fortbildung der hellenistischen Hofpanegyrik 315ff.; persische Einflüsse (Musik, poetische erotische Hofpanegyrik, der romantische Liebesroman) 320ff. — Bodmer und Herder über die Poesie der spanischen Mauren II 20f., 26f., 338f. (arab. Koranhandschrift aus Spanien wirkt auf Goethe). — Chalifenmünze aus Cordova, nachgeprägt von Kaiser Heinrich II. I¹ 156.
Arator I¹ 128, I² 239.
Archäologisches Institut, deutsches II 572.
Archipoëta I¹ 345, II 113.
Arevalo I¹ 93¹.
Argun, Mongolen-Chan I¹ 231¹.
Aribo, Erzbischof von Mainz I¹ 83, 137.
Arien: A.musik II 162; A.oper 139, 211, 215; A. und Rezitativ 176; italienische Dakapo-A. 155.
Ariost II 167, 185ff., 196 ff., 203f.
Aristides, Aelius, Rhetor I¹ 121.
Aristophanes I¹ 379.
Aristophanes von Byzanz I² 49.
Aristoteles I¹ 50, 134, 231¹f., 318¹; Aristotelismus 231; I² 46, II 153, 172, 225. — A.-Kommentare 556.
Arnaud de Merveille II 20¹.
Arndt, E. M. I¹ 28, II 110, 246.
Arnim, Achim von II 113ff., 189. 348², 353, 377; 'Des Knaben Wunderhorn' 113.
Arnim, Bettine von (geb. Brentano) II 387.
Arnobius I² 231.
Arnold, Koranübersetzer II 84¹.
Arnold von Brescia I² 180.
Arnold von Lübeck, Chronist I¹ 370.
Arriginus, italienischer Humanist I² 82.
Ars dictandi I¹ 55, 392*, I² 51, 162, 230.
Arsinoë, Königin von Ägypten I¹ 315.
Arteaga, Stefano, spanischer Jesuit (Verfasser von 'Le revoluzioni del teatro musicale italiano' 1783 und 1785) II 212.
Artes liberales I² 184.
artificialis ordo I¹ 55.
Artikel: Wiederholung II 16³; Inklination 50.
Artikellosigkeit der Appellativa I² 204. II 17⁰, 36, 50 (nach Präpositionen), 64, 65*.
Artusromane s. Roman.
Artussage I¹ 148, 173.
Asam, Brüder (Baumeister) II 123*.
Asklepios I¹ 121f.; Asklepiosdienst 121.
Assonanz s. Metrik.
Athanasius I¹ 64, 116.
Athenaeus I¹ 329.
Athene I¹ 121.
'Athis und Prophilias' I¹ 142.
Attraktion, relativische I² 6¹.
Auber, Komponist II 475, 481.
'Aucassin und Nicolete' I¹ 330¹.

Aufklärung: idealistische Volkspädagogik II 95f.; Klassizismus der A. 124; Chorlieder der A. 389, s. Freimaurerlieder.
Augsburg: Drucksprache I² 22, 24, 33, 269; Stadtrecht 94¹. Augsburger Allgem. Zeitung II 557.
Augustin, Christ. Frd. Bernh. II 94ff.
Augustin-Kult I² 219; Augustinismus 134f.; Pseudo-Augustinische Soliloquien 219.
Augustiner: Chorherren und Eremiten I² 134f., 152f., 182ff.; A.chorherrenstift zu Raudnitz und seine Beziehungen zu Avignon 176ff.; künstlerischer Zusammenhang zwischen den böhmischen und schlesischen A.stiftern 187; A.kloster auf der Prager Kleinseite 152f., zu Altbrünn 161; A.kongregationen, italienische 142, 184; s. auch Glatz, Klenkok.
Augustinus, der heilige I¹ 30, 64ff., 97, 106, 125ff., 162, 176⁰, 183.
Augustinus Triumphus, 'Milleloquium Augustini' I² 185.
Augustus: 'Buch zu Ehren des A.' (Gedicht Peters von Eboli auf Heinrich VI.) I¹ 366, 367.
Ava, Frau II 57.
Aventin, Geschichtschreiber I² 14ff., 27¹, 30¹, II 38.
Aventinus s. Turmair.
Avignon: I² 209, geistiger Weltmarkt 128, 142; Zeitalter der Avignonischen Päpste 181; Beziehungen der Augustinerchorherren zu A. 177f., 185f., 188; päpstliches Gericht von A. 214; Ausbildung der südfranzösischen Manier der Buchmalerei 258 (Stil von A. 260); Kompilation lateinischer Übersetzungen echter und fingierter antiker Schriften ('*Lumen animae*') 121ff., s. auch Handschriften.
Ayrer, Jakob I¹ 189.

B

Babenberger, Hof der I¹ 343ff.
Bach, Aug. Wilh. (1796—1869), Musiker II 232, 513.
Bach, Joh. Christian II 199.
Bach, Joh. Christoph Friedrich II 197ff.
Bach, Joh. Sebast. II **122**f., 153, 219, 230, 236, **243**, 484, 490, 505, 507('Wohltemperiertes Klavier'), 517, 519, **531**f. (moderner Bachkult), **540**f.
Bach, Philipp Emanuel II 153ff.
Bachrâm V. s. Bechramgûr.
Bacon, Francis II 140.
Bagdad: Hof der Abbasiden-Chalifen I¹ 325.
Bähr, Georg, Baumeister II 123*.
Bahrdt, Karl Friedr. II 99ff.
Balde, Jacob I² 29.
Baldersage I¹ 175².
Ballade, englische und schottische II 17⁰, 36, 134f., 151, 213; provenzalische 20; volkstümliche 154; tragisch dramatischer Stil der Edward-B. 135, 183; — Einwirkung der B. auf Drama und Bühne 135f., 160(Lillo).
Ballettmusik II 162, 218, 221.
Balzac, Jean Louis Guez de I² 48.
Bamberg, Dom von I¹ 212.
'Bamberger Glaube und Beichte' I² 226.
Bänkelsang I¹ 397, II 135.
Barbarei: ästhetisches Stichwort II 4, 16¹, 26.
Bârbed, persischer Hofdichter I¹ 327.
Barcarolen der Venetianischen Gondoliere II 196.
Barden: B.chöre II 153, 192, 212; B.drama 153; B.gesang 150; B.melodie 151; B.musik, B.poesie 153.
Barlaam und Joasaph I¹ 329.
Barmekiden I¹ 329.
Barnabasbrief I¹ 177f.; Grab des Barnabas 180, 286⁰; Barnabasautograph 181.

Bartoli, Bartolomeo de I[1] 184.
Baschkiren II 339f., 341.
Basel I[2] 21f., 24, 26.
Baschschar Ibn Burd, persischer Dichter I[1] 327.
Basedow II 101, 109.
Batteux II 101, 126, 172.
Bauernaufstand, englischer von 1381 I[2] 220.
Bauernkriege, deutsche I[2] 105.
Baumbach, Rud. II 113.
Baumgarten, Alex. Gottl., Ästhetiker II 41 , 140ff., 158, 181.
Bayreuth: Festspiele II 118, 120, 236, 463, 475, 477, 479—83, 486, 492, 497, 516, 536.
Beamtenstand der Höfe und Kanzleien I[2] 208.
Bebenburg, Leopold v. I[2] 157.
Becanus, Joh. Goropius I[2] 27[1].
Bechramgûr, Sassânidenkönig I[1] 326; B. und Dilârâm I[1] 329, II 425, 434ff.
Becker, Wilh. Gottlieb II, 207.
Beda I[1] 66, 105f., 119f., 125ff.
Beduinenpoesie I[2] 322.
Beethoven II 177ff., 221, 243, 304, 466ff., 481, 490ff., 507ff., 540f.
Begas, Reinhold II 233.
'*Beggars Opera*' II 154.
Beglaubigung, fingierte urkundliche I[1] 117, 137, 141, 285[2].
Begriffsmythologie der Stoa s. Stoa.
Beheim, Michael I[2] 73, 81f.
Bekehrungslegenden I[1] 139.
Bekker, Immanuel II 114.
Du Bellay, Joachim I[2] 43, 53f.
Bellini, Opernkomponist II 475, 490.
Benda, Georg (1722—1795), Komponist II 152, 208, 214, 221f.
Benecke, Germanist II 13, 34.
Benedict vom Berge Soracte I[1] 133.
Benediktbeurer Passionsspiel s. Passionsspiel.
Benediktinerinnen des Klosters Ebstorf I[2] 107[1].
Benoit de St. More I[1] 384.
Beowulf I[1] 104, II 243.
Berardus von Neapel (Berardo Caracciolo, s. Breßlau, Urkundenlehre[2] II 1, Leipzig 1915, S. 267f.) I[2] 237.
Berengar II., König von Italien I[1] 138.
Berengar von Londora I[2] 123.
Berenice I[1] 315; Haar der B. II 441.
Bergnamen II 65.
Bergson, Henri I[1] 36, II 408.
Berlin: Berl. königl. Oper II 463, 476f., 494; Philharmonie 505; Theater 475 (Königstädtisches), 481 (Viktoria); Universität 555; Gymnasium zum 'Grauen Kloster' 551; s. auch Akademie. — Schiller in B. 467f., 555; Wagner 475, **477ff.**, 481f., 490; s. auch Fontane.
Berlioz II 234, 484, 531.
Bern: provenzalische Gedichthandschriften II 18.
Bernardin von Siena, Franziskanerprediger I 249.
Berneker, Constanz II 230—36, 501—35, 536—45, Lebensgang 506—20; künstlerischer Charakter 520—28; rein musikalische Natur 521ff.; Lyriker 526f., 541; Vokalkomponist, vorwiegend von Chormusik (namentlich kirchlicher) 232f., 528f., 544. — Druckausgaben seiner Werke 502, 502[1], 515[1], 525, 526, 533*, 534*. — Literatur über B. 231[1].
'Antigone' 530*. — 'Braut von Messina' 233ff., 529f. — 'Christus' II 528. 'Christus, der ist mein Leben' II 502[1], 505, 529, 533*. 'Christi Himmelfahrt' II 502[1], 539. Duette 534*. — 'Gott meine Zuflucht' (Kantate) 534*. — 'Heidekind' 525, 539. — 'Hero und Leander' 525, 539. — 'Hoheslied' 514, 526*, 539. — 'Judith' (Oratorium) 527 533. — 'Krönungskantate' 501—05, 528, 538f. — 'Kyklops' 530. — Lieder 515f.: 'Sechs Lieder' 526,

'Tannhäuserlieder', 'Balladen'. 'Weltuntergangserwartung', Sonnenlieder' 527 f. — 'Loisachbraut' 526. — 'Mila' 525, 539. — 'Miserere' 515[1]. — Motetten 528, 534*. — Orgelpräludium 534*. — Quartette 516, 526. — 'Reformationskantate' 529, 539. — 'Siegesfest' 233, 517 f., 525, 537. — 'Variationen' 513. — 'Weihnachtsidyll' (Orgel und Flöte) 533.

Bernhard von Clairvaux I[1] 186.

Bernhard, Herzog von Sachsen († 1212) I[1] 358, 371.

Bernhard von Ventadorn I[1] 279[1].

Bernward, Bischof von Hildesheim I[1] 82; Bernwardssäule 84.

Berthold von Holle: 'Demantin' I[2] 72.

Berthold von Regensburg I[2] 72, 80, 226.

Berthold von Zähringen I[1] 358.

Bertram, Freund der Boisserée II 294.

Bertuch, Friedr. Justin. II 174.

Beschreibungen: wunderbarer Grotten, Bauten, Kunstwerke in der mittelalterl. Dichtung u. ihre antiken Vorbilder (*ἐκφράσεις*) I[1] 55ff., 61, 109, 112, 113, 124, 155; äußerer Vorgänge im 'Ruodlieb' 150f., von Gegenständen und künstlichen Erzeugnissen des Luxus, dressierten Tieren, Automaten 152ff., 156f., 282. — Vgl. Bilder u. Bildbeschreibungen.

Besser, Joh. von II 51, 73.

Bethmann, Frankfurter Familie II 347.

Betonung: rhythmische I[1] 129; als Mittel der Sprachverknüpfung II 67 s. auch Cursus.

Bettine s. Arnim.

Betz, Franz (Sänger) II 478.

Beyer, Lorenz I[2] 75.

Beyme, Preuß. Kabinettsrat II 555.

Beza, Theodor I[2] 53f.

Bibel: Sprache der B. wirkt auf die Wortstellung im 18. Jahrhundert I[1] 33f., 41; B.auslegung im Mittelalter 189, s. auch Handschriften.

Bibelwerk, englisches, von Goethe benutzt II 325f., 327.

Bibliothek: Bibliothèque italique II 19[1], orientale 303; 'Theatralische' 162ff.; universale 547.

Bibliotheksgeschichte: ihre Aufgaben und Methode I[2] 97ff., 101ff., vgl. Handschriften, Lauber.

Bidpai, Fabeln des I[2] 84.

Biebrich II 470f., 473.

Bienko, Bernhard II 515.

Bilder und Bildbeschreibungen in der mittellateinischen Schulpoesie I[1] 55f., 155, 368; als Vorlagen mittelalterlicher Gedichte 53f., 82f., 152ff.; *Übermuot diu alte* 58, 95; in Otfrieds Evangelien dichtung 127; in Bruns von Schonebeck Hohemlied 78; Jagdszenen in Bild und Dichtung 78; Glücksrad 79; Leviathan am Angel 80; Christus und die Samariterin 81; Totentanz 84; Mann in der Grube 85; die Frau zwischen mehreren Liebhabern (Illustration zum 'Wälschen Gast', Verse aus der 'Thais' des Naevius bei Isidor, die kokette Hetäre der griechischen Komödie) 86—94, 99f. Vgl. Hellenismus; Peter von Eboli; Roman, griechischer; Ruodlieb; Schulpoesie; Sophistik.

Bildergedichte I[1] 78, 82f., 154f.

Bilderkreis: der Ecclesia und Synagoge I[1] 85; des Prophetenspiels 85; geistlicher B. des karolingischen Zeitalters 81.

Bildersprache, symbolische II 84.

Bildlichkeit der Rede: volksmäßige, plastische I[1] 339.

Bildung, lateinische des Mittelalters I[1] 51.

Bildwerke, antike Italiens: Eindruck auf frühmittelalterliche Kirchenfürsten I[1] 84.

Bismarck II 459, 575.

Bispink, Franziskaner II 109.
Blackwell II 9f., 16[1], 22, 34ff., 130, 150, 196.
Blanca, Gemahlin König Pedros von Kastilien I[1] 229.
Blankvers, s. Metrik.
Blumauer II 100[2].
Boccaccio I[1] 393, I[2] 83, 158, 162; '*De casibus virorum ill.*' und '*De mulieribus claris*' 258; Vorklang des Decamerone im Liebesabenteuer des arabischen Hofdichters Waddâch I[1] 296.
Boček, A. I[2] 161.
Böckh II 114, 556.
Bodenstedt II 322, 368, 391.
Bödiker I[2] 28[2], 38.
Bodmer: Befruchter der modernen deutschen Dichtersprache I[1] 29, I[2] 203, II 4f.; sein sprachlich-literarischer Patriotismus 6; geistiger Quellenfinder 8; seine französische Bildung 5, 7f., übersetzt Vatrys 'Gedanken von den Chören' 171f.; angeregt vom Antiklassizismus Italiens und Englands 7f., 130, 140, 181; seine Würdigung Dantes 9; übernimmt Addisons aus Milton abgeleitete Lehre von der 'Sprache der Leidenschaft' und den 'Wortversetzungen' I[1] 42 (vgl. I[2] 142), II 7, 41f., 141; empfiehlt 'Machtwörter' 41, Sprachverjüngung aus Luthers Deutsch I[2] 38, 273, 281, aus der Sprache des Minnesangs II 12ff. (vgl. I[1] 254; Einzelheiten II 16[3], 41). — Vater der Minnesangforschung 5, 7[1], erkennt das kulturgeschichtliche Problem des Minnesangs I[1] 260, II 10[1], 11, 17ff., sucht Ursprung des Minnesangs im maurischen Spanien I[1] 287, 313, II 20f.; seine falsche Ansicht vom Frauendienst der Minnesänger 23. — Seine Dramen ('Tell') 5[0], sein Märchen vom 'Erdmännchen' 21f. — Anreger Klopstocks 9, Wielands 200, sein Alterskampf gegen Lessing, Herder, Goethe 5. — Vgl. Blackwell, Calepio, Dubos, Gravina, Montaigne, Muratori.
Boëmund, Fürst von Antiochien I[1] 364.
Boëthius I[1] 30, 80ff., 139, 154.
Bogenkunst, orientalische II 339f., 426[1].
Böhmen: die von B. im 14. Jahrhundert ausgehende (besonders Schlesien-Meißen erfassende) Kulturbewegung I[2] 130ff., 141ff., 200, 252, 259, 264ff; Tafel- und Miniaturmalerei 118, **131***[2] 134; Humanismus 132f., 149ff., 167, 169f., 219; religiöse Erneuerung 134f. — Der neuhochdeutsche Sprachtypus in der Kanzlei B.s, 136ff., **206**ff., 243ff., 260, II 29ff.
Böhmer, Joh. Friedr., Geschichtsforscher II 398.
Boileau I[1] 29, II 8, 40, 126, 144, 167.
Boisserée, Sulpiz und Melchior II 77, 279, 294, 339, 347, 395f., 406.
Bologna: I[2] 128, 209; Universität I[1] 359, I[2] 169; Rechtsschule von I[1] 236, 367, I[2] 180; Buchmalerei 142[1], 171f., 184.
Boncompagno: Rhetorik I[1] 55, 355ff., I[2] 162f.
Bondeli, Julie von II 200.
Bonifaz VIII., Papst I[2] 215.
Bonifazius, der heilige I[1] 131.
Bonn I[1] 6.
Bopp II 292, 556.
Börne, Ludwig II 114, 323, 378, 489.
Borso von Ferrara I[2] 81.
Botenberichte als epische Stilform I[1] 154.
Botho, Graf zu Stolberg-Wernigerode s. Stolberg.
Bouhours, Jesuit II 167.
Bouterwek II 25[2].

Bouvines, Schlacht bei I[1] 377.
Bozen: Waltherdenkmal I[1] 334ff.; Wein 392ff.
Bradwardina, Thomas von I[2] 153.
Brahms, Johannes II 522, 529, 540ff.
Brandes, Joh. Christian, Theaterdichter II 152, 198, 208.
Brandt, Marianne, Sängerin II 478, 526f.
Brant, Sebastian I[1] 211ff., 252, II 13[1].
Braunsberg: Minoritenbibliothek I[2] 198; Museum 213, 242.
Braut-Symbolik, alttestamentliche I[1] 98.
Bravourgesang II 167.
Brawe, Joach. Wilh. von II 160.
Breitinger I[1] 29, 42, I[2] 203, 273, II 4ff., 41, 140f., 181.
Breitkopf, Bernh. Theod., Drucker und Musiker II 188.
Bremen, Erzbischof von I[1] 371.
Bremer Beiträge II 40.
Brendan, Vision des I[1] 122.
Brentano, Clemens II 189, 305, 347ff., 396ff.
Breslau, Kanzleisprache I[2] 245f., 248—251; B.er Handschriften s. Handschriften.
'Breviarius de Hierosolyma' I[1] 160.
Brief: teratologische B.literatur I[1] 108; B. als epische Stilform im mittelalterlichen Roman 117, 134f., 154 (Ruodlieb), 283; rhetorischer B.stil 290[1].
Brion, Familie II 297, s. Friederike.
Brockes, Barthold Heinrich II 145.
Brown, Dr.: Schrift über Ursprung, Vereinigung, Trennung und Verderbnis der Poesie und der Musik II 138f., 153, 165.
Brucker, Jakob: 'Teutsche Grammatik' I[2] 65.
Bruckner, Anton II 505, 536ff.
Brüder vom gemeinen Leben I[2] 106; ihre reformatorisch-humanistische Pädagogik und Seelsorge 132.
Brun von Schonebeck I[1] 78, 224.
Brunetto Latini I[2] 51.
Brünn I[2] 164, 173f., 256f.
Brynhildsage I[1] 256.
Buchdramatik II 170ff.
Büchersprachen, drei hochdeutsche am Ende des 16. Jahrh. I[2] 20.
Buchmalerei I[2] 166; karolingische u. griechische I[1] 81f.; 'Hortus deliciarum' der Herrad von Landsberg 53f., 58f., 74f., 78f., 80f.; Bilderzyklus zum 'Welschen Gast' 77, **86**ff., I[2] 108ff.; französische und italienische B. 117f., 156f., 166, 178; Bologneser B. 171f., 184; illustrierte kanonistische und zivilistische Rechtshandschriften und liturgische Handschriften 142, 156f., 165f., 176f.; der franco-italienische Miniaturstil von Avignon 178, **186**; Prager Miniatorenschule 118, 131, 178f. Vgl. Kreuzigung, Liturgie.
Buchner, August I[2] 29, II 7, 145.
Bukolik: Alexandrinische I[1] 95, hellenistische 96; das Hohelied ein jüdisch-hellenistischer Idyllenkranz im Banne Theokrits und persischer Liebesromantik 60, 95.
Bulbul (Nachtigall) II 306, 350, 362, 377.
Bulwer I[2] 211.
Buoncompagno s. Boncompagno.
Burchard, staufischer Notar I[1] 358.
Burckhardt, Jakob II 124, 574.
burgenses usurarii I[1] 210.
Bürger II 24, 110, 188.
Bursfelde, Kongregation von: italienischer Humanismus I[2] 107[1].
Busch, Johannes I[2] 107[1].
Butschky, Samuel: 'Hochdeutsche Kanzelley' I[2] 33[1].
Bützow, Mecklenburgische Universität II 101.

Byron, Lord I[1] 340, II 228, 289ff., 322.
Byzanz I[1] 18, 292f., 360; höfische Kultur 308, 319; Kaisermünzen, Prachtgewänder, Schachspiel 156f.; byzantinische Messe 159, 164, 167f., 171, 182, Adoration der heiligen Lanze 167f., 244[1]; alter Matthäuskodex 180; byzantinische Kaisertochter gilt in Deutschland nur als Königin 370; Rivalität zwischen Byzanz u. dem deutschen Kaisertum 130; byzantinische Legenden von Hrotsvit nachgedichtet 137. — Einwirkung der byzant. Kunst I[2] 178, der byzant. Poesie I[1] 156f., 283. — Goethe über byzant. Kunst II 350. — Vgl. auch Kultur.

C

Caesar I[1] 360.
Caldara II 167.
Calderon II 228, 337, 355, 363, 489.
Calepio, Graf Pietro di II 8[0], 8[1], 19[1].
Caligula I[1] 251.
Calvin I[1] 207.
Calzabigi II 200, 201.
Camerarius, Johann I[2] 30[1].
'Candela rhetorice' I[2] 162, 260.
Caninius, Henricus I[2] 25.
Canitz II 51.
Cannae I[1] 365.
cantefable I[1] 330[1].
Cartesianer II 127.
Caruso II 531.
Cassian, heiliger I[1] 124.
Cassiden der Araber s. Kassiden.
Cassiodor I[2] 258.
Castelvetro II 172.
Catull I[1] 316, II 441.
Celtes, Conrad I[2] 30[1], 91, 266.
Cercamon, provenzalischer Troubadour I[1] 275.
Cerchiari: Familie der C. in Friaul I[2] 113.
Cerroni I[2] 161.
Cervantes II 362, 391.
Cesarotti II 196, 212.
Ceva, Tommaso II 22.
Chalons, Dialektiker von I[1] 72.
Chansons de geste I[1] 102ff., 132.
Chansons d'histoire I[1] 257[0].
Chansons, provenzalische II 20.
Chantilly: Bibliothek I[2] 184.
Chardin II 294, 367.
Chares von Mytilene I[1] 329.
Chariton I[1] 281f.
Charlotte, Kurfürstin von der Pfalz I[2] 74.
Chartres, Schule von I[2] 236.
Chateaubriand II 289ff.
Chaucer II 18[0].
Chawarnak: Königspalast, Ideal königlicher Pracht I[1] 326[2].
Cherubini II 519.
Chézy, Helmine von II 350[1].
Chiffernbriefe II 274, 315ff. — Chiffernsprache, poetische II 407.
Chiliasmus I[1] 239, 366.
Chor: der antiken Tragödie II 133, 155, 162ff., 172, 198, 218, 219, 234f., 530; Pindars und des Dithyrambus 192; als Grundform alttestamentlicher Poesie 133, 197, vermeintlich Ossianischen und altgermanischen Urgesangs 192; poetische Bedeutung des Chors 139, 173, 181. — Chordrama der italienischen Renaissance II 167, 217, wiederbelebt durch Riccoboni 168f., 212; in der französischen Renaissance 169ff.; holländ., engl., deutsches Ch. des 16./17. Jahrhunderts 174f., Chordrama Miltons 138, Racines 'Esther' und 'Athalie' 171, Vatrys Theorie des Ch.dramas 172f. (der indirekte Eindruck im Spiegel der 'anderen Zuschauer'); Erneuerung des Ch.dramas durch Mason 174; Theorie Sulzers 180ff., Algarottis 212; Cronegks Chordrama 174, Chordrama Herders 196—99 (vgl.

224ff.), Wielands 199ff., Goethes 194f., 206f., 218ff., 221f., Schillers 121, 207—18, Wildenbruchs 229; vgl. Berneker, Constanz. — Gesprochner Chor II 169, 216, 218, 226, 227, 529. — Chor mit stummer Aktion II 165, 171, s. Pantomime; mit Tänzen 135, 155, 167. — Chorgesang II 524, religiöser 196, in Drama und Lyrik 388; Chorkompositionen 524ff., religiöse 541; Chormusik, geistliche 531f., kirchliche 233, religiöse 528, vgl. Kantate, Oratorium; Bach, Berneker, Händel, Schütz. — Choroper II 211, 217f., 227f. (Wagner), 229 (Weber). Opernchor Glucks 215, 219.
Chosrau II. Parwês, Sassânide I[1] 327, II 365.
Christian, Erzbischof von Mainz I[1] 344ff.
Christian von Troyes I[1] 243.
Christiane (Vulpius) II 298, 314, **337**, 412, 433.
Christine, Königin von Schweden I[2] 189f., II 212.
'Christus und die Samariterin' I[1] 81f., 84.
Chronologie der Lieder eines Minnesängers I[1] 259.
Chrysostomos, Joh. I[1] **163**, 178, **179**ff., 181, 207.
Chytraeus, Nathan I[2] 18.
Cicero I[1] 21, 33, I[2] 51; 'De inventione' 51; 'Somnium Scipionis' I[1] 118, 123; 'Republik' 118. 'Topica' 83; 'Tusculanen' I[2] 91.
Ciolek, Stanislaus I[2] 265f.
circulus: offener Kronreif I[1] 359ff., 363, 370.
Cistercienserkirche, gotische zu Sedletz I[2] 187.
Civitas Dei I[1] 243, 250.
Clajus: Grammatik I[2] 10, 65.
Clarissenregel, Regensburger I[2] 227[1].
Claudius II 110.
Clemens V., Papst I[1] 186, 208.
Clemens VI., Papst I[1] 233, I[2] 224.
Clemens VII., Papst I[2] 56[1].
Clemens XI., Papst II 212.
Clodius II 73.
Codex epistolaris Ottocaris II. I[2] 259.
Codex Noviforensis I[2] 264.
Coelestin V., Eremitenpapst I[2] 215.
Colomba II 212.
Colores rhetoricales I[2] 3.
Columna, Guido von: 'Trojanischer Krieg' I[2] 91.
Commedia dell' arte II 164.
Commodian I[1] 128.
communis (*Germanica*) *lingua* I[2] 18, 22, 24.
Concilium Basiliense I[2] 263.
Constantinus VII. Porphyrogenitus: '*De cerimoniis aulae Byzantinae*' I[1] 168.
Constantius VIII., Kaiser von Byzanz I[1] 156.
'*Constitutio juris metallici*' I[2] 255.
Conti II 212.
Convenevole da Prato, Petrarcas Lehrer I[2] 195.
Conversino, Johannes aus Ravenna, Humanist I[2] 199[1].
Cordova, Chalifat von I[1] 297ff.; nationale antikisierende Renaissance spanischer Christen in C. 306[2].
Corneille I[2] 30[2], II 160ff., 177, 216.
Cornelius: Grab des C. in Rom I[1] 123.
Cornelius, Peter (Komponist und Dichter) II 505, 545.
Corpus Inscriptionum: Graecarum II 574, Latinarum 574.
Courtoisie des Rittertums I[1] 268.
Cramer, Joh. Andr. II 40.
Crescimbeni, Mario II 20[1].
Creticus I[2] 232, vgl. Cursus.
Creuz, Karl Kasimir von II 46.
Creuzer, Friedrich II 292, 312, 373.
Croce, Benedetto II 128.

Cronegk, Joh. Friedr. v. II 160, 174f.
Crotus Rubianus I² 277.
Cursus (Rhythmischer Satzschluß): im 'Ackermann aus Böhmen' und bei Johann v. Neumarkt I² 223, bei Dante und Rienzo 224ff.; im deutschen Landfrieden von 1235 und dessen lateinischer Ausfertigung 226, ältere Ansätze in frühmhd. Prosa und bei Predigern des 13./14. Jahrhunderts 226; freiere Form des *C.* überdauert den Humanismus und wirkt bis heute fort 227f. — Ursprung des *C.* in der Kanzlei der päpstlichen Kurie (*Leoninus C.*) 230, sein Absterben und seine Wiedereinführung und Reform auf Befehl Urbans II. 1088 durch Johannes Gaëtani (Gelasius II.) 230, Lehrbuch Alberts von Morra 229f.; Vorgeschichte des *C.* bei lateinischen Kirchenschriftstellern, in der Liturgie, bei Symmachus 231, rhythmisches Grundgesetz griechischer Prosa 400—1500 n. Chr. 231; drei Haupttypen (*C. planus*, *C. tardus*, *C. velox*) 232; quantitierende Satzklauseln der antiken Lateinprosa 232f.; unregelmäßige Fortdauer im frühen Mittelalter 233f.; Unechtheit des Briefwechsels zwischen Hadrian IV. und Friedrich II. erwiesen durch Verstöße wider den kurialen *Cursus* 234f.; Durchdringen des *C. Leoninus* in den königlichen Kanzleien Siziliens, Frankreichs, der deutschen Reichskanzleien ein Akt der Erneuerung antiker Stilkunst (Renaissance) 235f.; Rückkehr im Satzbau zum gehörten Wort 236; die großen Publizisten Berardus von Neapel und Petrus de Vinea 237; Markierung der Sinn- und Sprechpausen (*C. tardus* als *distinctio suspensiva*); *C.* in Otfrieds Zuschrift an Liutbert 239ff.; in einem lateinisch-deutschen Briefmusterbuch von 1404 218¹. Vgl. Creticus, Dispondeus, Ditrochäus.
Cypern I¹ 364¹.
Cyprian I¹ 162.
Cyrill, *'Oraculum angelicum'* I² 215.

D

Dacapo-Arie II 135, 154f.
Dacier, Frau II 208.
Dahlmann, Friedr. Christoph II 114.
Dahn, Felix II 486, 525; Therese, geb. Freiin v. Droste-Hülshoff II 525.
Daktylen s. Metrik.
Dalberg, Johann v., Humanist I² 30¹, 91.
Damaskus: Omaijaden-Chalifat I¹ 321ff.
Damasus, Papst I¹ 123.
'Daniel', altenglischer, s. Kynewulf.
Daniel, Arnaut II 20.
Dante I¹ 43, 379, I² 31⁰, 51, 260, II 143. — Die *Divina Commedia*: dialogische Vision nach antiker und mittelalterlicher Tradition I¹ 123; die Stadt der Verzweiflung vorgebildet im Turnier des Antichrist von Huon de Mery 243; der *Messo di Dio* 246, I² 214; eine Handschrift besessen und gelesen von Johann von Neumarkt 53, 153f., 199¹, 224. — *'De monarchia'* und *'De eloquentia vulgari'* brachen dem Begriff der nationalen Literatur und Schriftsprache Bahn I² 52f., 210f., 224. — Dante gekannt von Oswald v. Wolkenstein I² 132, beachtet von Hofmannswaldau II 3⁰, gewürdigt von Bodmer 9ff., von Vico 128, von Gerstenberg 152; Hebel des italienischen Antiklassizismus im 18. Jahrhundert 167.
Darmstadt, Bibliothek I² 95.

Dassel, Graf von I¹ 371; Rainald v. D. Reichskanzler und Erzbischof von Köln 345, 353f., 358.
datatim luere: Ballspiel I¹ 87⁰.
Daub, Karl II 292.
Dauvigny II 212.
'*Death and Liffe*', mittelenglisches Streitgespräch, mittelbar vielleicht Vorbild für den 'Ackermann aus Böhmen' I¹ 245², 249, I² 220.
'*Decretum Gratiani*' I¹ 207, I² 114, 165.
Defoe, Daniel II 288.
Deidamia, Schwester [nicht Tochter] des Königs Pyrrhus von Epirus I¹ 315.
Deiphobe, Sibylle I¹ 118.
Dekorationsmalerei, italienische II 212.
Dekretalen, päpstliche I¹ 376.
Della Valle II 294.
Denaisius, Petrus I² 60f.
Denis II 326.
Derslag, Doktor der Dekrete I² 266.
Derwischorden der Bektāschis II 344*.
'*Descensus ad inferos*' I¹ 108, 122, 186.
descriptio et laudatio urbis I² 162, 260.
Desmasure: Davidtrilogie mit gesungenen Liedern und Halbchören II 170.
Detmar, Lesemeister im Franziskanerkloster zu Lübeck I¹ 225, 237.
'Deutsche Texte des ausgehenden Mittelalters' II 562.
Deutschkunde, geschichtliche II 549.
'Deutschland, das junge' I¹ 340ff.
Dialoge im germanischen Epos I¹ 104; dialogische Legenden 137.
Diätetiken I² 73.
Dichterbegriff, moderner und mittelalterlicher I¹ 339—48, II 35f.
Dichterdilettanten, mittelalterliche I¹ 275f., 277, 291.
Dichterinnen, lyrische bei den Arabern Spaniens I¹ 290², 291.
Dichterkrönungen beiden Arabern I¹ 291¹.
Dichtersprache, mitteldeutsche im 13. Jahrhundert: Gegensatz zur oberdeutschen I¹ 350, 384ff. (vgl. 276); Divergenz gegen die Drucksprache I² 61; Theorie der Dichtersprache im 18. Jahrhundert s. Addison, Blackwell, Bodmer, Hamann, Herder, Goethe, Klopstock, Vico, Wood, Young. — Werden der modernen deutschen Dichtersprache I¹ 33f., 41f., II 36f., 42ff., 49ff., 57ff., s. auch Sprache.
dictamen und *ars dictandi* I¹ 55.
Diderot II 8⁰, 48, 159ff., 163, 189, 200, 221, 476.
Dienstlied der arabischen Hofpoesie I¹ 314.
Dientzenhofer, Baumeister, II 123*.
Diepold Louber s. Lauber.
Dietmar von Eist I¹ 266.
'Dietrichs Flucht' und 'Rabenschlacht' I² 73.
Dietrich, Markgraf von Meissen I¹ 371, 380ff.
Dietrich von Apolda I² 79.
Dietrich von Plenningen s. Plenningen.
Dietrich von dem Werder I² 29.
Diez, Frd., Romanist I¹ 267f., II 33.
Dilârâm, Geliebte Bechrâmgurs I¹ 326.; II 425, 434ff.
Dilettantismus als Befruchter der Fachwissenschaft II 398.
Dilthey, Wilhelm II 140f., 561, 562.
Diodor I¹ 116, 178.
Diomedes I¹ 126, 162.
Dionysius Areopagita II 373.
Diphthongierung: neuhochdeutsche I² 136—139, 206f., 243f.; bairisch-österreichische *ai* 4¹, 21.
Discantatores I¹ 351.
Dispondeus im Cursus I² 233, vgl. Cursus.

Disputation, Stilform der allegorischen Erzählung I[1] 77.
Distichon, elegisches s. Metrik.
Distinctio suspensiva I[2] 238.
Dithyrambus s. Lyrik.
Ditrochaeus im Cursus I[2] 233, vgl. Cursus.
'Dittochaeon' s. Prudentius.
Dogma: der allegorischen Auslegung des Hohenlieds I[1] 64, 66f., mystische Subjektivierung dieses D.s im Marienkult 68—73, Umprägung zum idealen Frauenkult 74, weltliche Wendung 75f.; D. der 'Fülle der Gewalt' 376. — Abweichung vom kirchlichen D. im 'Ackermann aus Böhmen' I[2] 220.
Dogmatik, vorkarolingische I[1] 162.
Dohnanyi, Komponist II 164.
Dolet, französ. Buchdrucker I[2] 53, 64.
Dominium Petri I[2] 214.
Domitian I[1] 98, 119, 251.
Donat I[1] 126.
Donatio Constantini I[1] 244[1].
Dornblüth, Pater Augustin I[2] 207, II 44ff., 58, 125.
Dorothea von Dänemark I[2] 92.
Drama: antikes II 530; Zug zum D. in der bildenden Kunst des 14. Jahrhunderts I[1] 78; englisches D. 152; humanistisches 217; lyrisches 176, 192, 200; poetisch-musikalisches 153; romantisches 209. — Das ideale D. 194; Reform des D.s aus der Oper 214f., 476. — 'Dresdnische Carnevals-Lust' II 74.
Dresden II 74, 477, 488, 490.
Drogo-Sakramentar s. Metz.
Drucksprache: Divergenz gegen die Dichtersprache I[2] 61*.
Dryden I[1] 42, II 129, 181.
Dschâmi II 337.
Dschauwâs I[1] 288[3] ('Drohgedicht').
Dschehâne I[1] 301.
Dschemîl I[1] 327[2]; Dschemîl und Boteinah 329.
Dscherîr, arabischer Hofpoet in Damaskus († 728). I[1] 292[1], 295.
Du Bellay I[1] 41.
Dubois (Jacobus Sylvius Ambianus) I[2] 54.
Du Bois-Reymond II 573.
Dubos, Ästhetiker II 8[0], 19, 141, 158ff., 171, 207, 218.
Dudik, Beda I[2] 190.
Du Gres, Gabriel I[2] 43.
Duns Scotus I[1] 186.
Düsseldorf: Essener Missale I[1] 214.

E

e: Ausstoßung der in- und auslautenden unbetonten *e* in den modernen europäischen Schriftsprachen I[2] 205f., II 45, 58; *é féminin* I[2] 42f., *e finale Anglorum* 43, *e foemininum* 43, lutherisches *e* 67[1], *é muet* 42, *e Saxonum* 207, s. auch Apokope, Elision, Hiatus, Restitution.
Ebel, Joh. Gottfr., Arzt und Naturforscher II 77.
Eberbach: Handschriftenkatalog der Klosterbibliothek I[2] 96.
Eberhard II., Graf von Wirtemberg I[2] 81ff.
Eberhard, Joh. Aug., Professor der Philosophie in Halle, Verfasser eines Wörterbuchs der deutschen Synonymik II 102ff.
Ebert, Joh. Arnold II 40, 148.
Eberwein II 113, 195, 379ff.
Ebstorf s. Benediktinerinnen.
Ecclesiastes (Koheleth) I[1] 79.
Echternacher Evangeliar I[1] 82, 175.
'Eckenlied' I[1] 145, 156.
Eckermann, Joh. Peter II 250ff., 340ff., 432.
Eckert, Karl, Kapellmeister II 478.
Eckhard s. Ekkehard.
Eckhard, Meister I[2] 72, 226, 276.
Eckhof, Schauspieldirektor II 200.
Edda I[1] 256, II 152, 351, 472.
Egbert, Erzbischof von Trier I[1] 81.

Eger I² 170.
Eichberg, Oskar, Musiker II 526*.
Eichendorff, Student in Halle II 114, seine sangbare Lyrik 189; seine Mystik von Goethe in den Noten u. Abhandl. zum Divan ungenannt getadelt II 364.
Eichhorn, Joh. Gottfr., Orientalist II 25², 289.
Eichstädt, Heinr. Karl Abrah., Philologe II 239.
Eigennamen: ihre Artikellosigkeit II 17⁰, 64f., 65*.
Eike von Repgau I¹ 222; 'Sachsenspiegel' 208, 222, I² 73, 185.
Eilbert von Bremen: *'Ordo judiciarius'* I¹ 354, I² 114.
Eilhart von Oberge, s. Oberge.
Einbildungskraft im dichterischen Schaffen II 8¹, 11, 128, 140ff.
Einfühlung, ästhetischer Begriff II 187.
Einhard I¹ 129ff.
'Einochs': Erzählung vom Bauer E. I¹ 142.
Einreimigkeit I¹ 313.
Einsiedel, von, Gebrüder II 360.
Eisenach II 300, 303f.
εἴσοδος μεγάλη der byzantinischen Messe I¹ 164ff.
Ekkehard I. von St. Gallen I¹ 131, 136, 140; 'Waltharius manu fortis' 136f., 140, 256.
Ekkehard II. von St. Gallen I¹ 128.
Ekkehard IV. von St. Gallen I¹ 83f., 136f., I² 234.
ἐκφράσεις I¹ 55f., 153f., 282.
Elegie, antike: griechische I¹ 316, 317⁰, römische 317, II 285; erotische der hellenistischen Hoflyrik und in der arabischen Lyrik I¹ 311, 322; elegische Elemente in der altenglischen Dichtung 105, 319; elegisch-panegyrisch-minnigliches Dienstlied der arabischen Hofpoesie 313f.; elegischer Eingang der arab. Kaside 294; Elegie Urform arabischer Poesie 291.
Eleonore von Poitou I¹ 274.
Elgoth, Joh. I² 266.
Elias Rudel von Bergerai I¹ 88.
Elisabeth, Pfalzgräfin, Gemahlin Ruprechts I. I² 80.
Elisabeth von Volkenstorf I² 88, 96ff.
Elision I² 40ff., 48f., physiologische Ursache 59; bei Otfried 64; s. auch Metrik.
Ellinger, Abt von Tegernsee I¹ 154.
Ellipsen s. Syntax.
el Muktadir billah, Chalif von Bagdad, Musikfreund I¹ 325.
Emanzipation der Frauen I¹ 315.
Encheiresis naturae poëticae I¹ 4.
Endreim, s. Metrik.
Endstellung des Verbs I¹ 32f., 41 s. Syntax.
Enea Silvio s. Aeneas Sylvius.
Eneas und Lavinia im mittelalterlichen Liebesroman I¹ 259.
Energie, ästhetischer Begriff: Künste der 'Energie' (Herder) II 187, Rhythmus der E. 192.
Engel, Joh. Jak., Popularphilosoph II 552.
Engelbert von Köln, Reichsverweser I¹ 337, 350.
Engelhard und Friedrich I¹ 142.
Engerd, Johann: Prosodie I² 65¹.
England: theologischer und literarischer Einfluß auf Böhmen I¹ 248f., I² 135, 220; antiklassizistische Bewegung II 7f., 129ff., 160, 195f., 476; s. Ballade, Addison, Blackwell, Lowth, Macpherson, Percy, Wood.
Enjambement in Klopstocks Oden II 147.
Enkomium: geographisches Stadtenkomium I² 162.
Ennius I¹ 86, 93¹.
Entlehnung, literarische I¹ 278.
Entnationalisierung des Rechts I² 156.
Epigramm: hellenistisches E. und sein Verhältnis zur Elegie I¹ 316,

317[1]; sepulcrales altchristliches E. 123, Fortbildung in Hymnen des Prudentius 124, 155; byzantinisches E. 320; die karolingischen Tituli 53, 82. — Vgl. auch Goethe (Epigramme u. Zahme Xenien).
Epik, mittelhochdeutsche I[1] 56, 59f., 67f., 75f., 103, 281, 285, 333, 384f., II 1; vgl. *Chansons de geste*.
Epische Dichtung: ihr Urphänomen I[1] 346.
Episkopalkirche, deutsche I[1] 376.
Epistolartechnik I[2] 244.
Epistolographie I[2] 254.
Epitheta I[1] 147, stehende 105.
Epos, griechisches II 130.
Erchanbald, Bischof von Straßburg I[1] 131.
Erechtheion I[1] 171.
Erfurt I[2] 21, 130, II 299f.
Ermoldus Nigellus I[1] 83, 130 (nationale Eifersucht gegen Byzanz und das antike Rom).
Ernald von Bonneval I[1] 186.
Ernst, Erzbischof von Prag I[2] 214.
Ernst, Herzog von Schwaben I[1] 360.
Eroslehre, Platonische I[1] 63, 65.
Eros-Mystik: Platonische I[1] 65; der Hohenlied-Exegese 67, 69—76, 271[2], weltlich gewendet von Veldeke 75f.
Erotik, germanische I[1] 256; sinnlich phantastische der Ritterzeit 261; der muslimischen Hofpoesie 310ff.; hellenistische 317[1]; westöstliche mystische E. in Goethes Divan II 371ff. — Erotischer (meist elegischer) obligater Eingang der arabischen Kasside I[1] 295, abgelöst und zu selbständiger Liebeslyrik gestaltet 294.
Erzähltechnik: überspringende des germanischen Epos I[1] 104, 151; Homerische im 'Ruodlieb' 151f.
Eschatologische Stimmung I[1] 239, 248.
Eschenburg II 30, 140, 175.
Eschenloer, Peter I[2] 246f.
Eselparodie, christliche I[1] 122.
essentia vitae II 445.
Eßlingen (Orthographie) I[2] 13[0].
Ethicus, istrischer Philosoph I[1] 134.
Ethik: nationale I[1] 28; der Minne 257.
Etzel I[1] 390.
Euergetes s. Ptolemäus.
Eulogius I[1] 306ff.
'Euphron', Kirchenzeitschrift II 95.
'Euriolus und Lucretia' I[2] 83.
Euripides I[1] 317 ('Andromeda'), 379, II 160ff., 198, 200ff., 219, 530.
Eutychianos I[1] 137.
Euxenus I[1] 318[1].
Evangeliar, St. Galler I[1] 81; syrisches 82; Echternacher 82, 175.
Evangelistar, Trierer (Codex Egberti) I[1] 81.
'*Evangelium infantiae Arabicum*' I[1] 251.
'*Evangelium Nicodemi*' I[1] 108, 122, 186ff.
Exegese, typologische I[1] 106; des Hohenliedes I[1] 271[2].
'*Exercitium puerorum grammaticale*' I[2] 2.
Exeterbuch: altenglische, elegische Gedichte I[1] 319.
Exkurs, literarhistorischer im Tristan I[1] 395.
Eyb, Albrecht von I[2] 173, 264.
Eyck, Jan van II 348, 357.
Ezzos Lied I[1] 80.

F

Faba, Guido, italienischer Rhetoriklehrer I[1] 55.
Fabelgedicht I[1] 345.
Fabri, Pierre I[2] 43.
Faidit, Anselm II 20[1].
Falk, Preuß. Kultusminister II 559.
'Falknereianweisungen' I[2] 73.
Familienlegende, geschichtliche I[1] 138.
Faustsage, mittelalterliche (Theophilus, Diener des Proterius) I[1]

137; F. bei König und Hancke II 73ff., Faust 'eine große Maschinen-Komödie' 75f. — Volksbuch von Dr. F. 75. — Goethes 'Faust' s. Goethe.
Fensterln-Lied, arabisches I[1] 296.
Ferasdaq, arabischer Hofpoet I[1] 295.
Ferhâd und Schîrîn I[1] 329.
Feuerbach, Ludwig II 119.
Feyerabend, Frankfurter Buchdrucker I[2] 9.
Fichte I[1] 28, I[2] 227, 281, II 246, 555.
Finn, altfriesischer König in altenglischem Gedichtfragment I[1] 104.
Firdusi I[1] 329f., II 70, 290, 362, 425; 'Schâchnâme' I[1] 329, II 425.
'Firlifimini' II 100[2].
Fischart, 'Gargantua' I[1] 251.
Fischer von Erlach, Baumeister II 123*.
Fitzner, General II 73.
Flavier, die I[1] 364.
Fleck, Konrad I[2] 72.
Fleming, Paul II 51.
Flexion, schwache bei Femininen im Singular II 50, bei artikellosen Apellativen nach Analogie der Eigennamen 64, s. Syntax.
Flexionslosigkeit des attributiven Adjektivs I[2] 204. II 68, 69.
Flora, muslimische Christin I[1] 310f.
'Flore und Blancheflor' I[1] 259.
Florenz I[2] 128, 186, 209, II 9. — Augustinerkloster S. Spirito I[2] 183f.
'Flores rhetorici' I[1] 155.
Florian, St.: Augustinerchorherrenstift I[2] 171.
[Flotow] 'Martha' II 536.
Flurnamen, ihre Sammlung II 564.
Flußnamen bei Goethe ohne Artikel II 65.
Folquet de Marseille II 18, 20[1].
Fontane, Theod. II 449—461.
Fopper (Rotwelsch) I[1] 396.
'Formulari', Straßburger Synonymen-Sammlung 1483 I[2] 6[1].
Forster, Reinhold, Professor in Halle II 102ff., sein Sohn Georg Forster 284, beide Mitglieder der Berliner Akad. d. Wissensch. 554.
Fortunatempel in Fano I[1] 365.
Fortunio, Francesco I[2] 53 (*'Regole gramaticali della Volgar lingua'* für die *studiosi della lingua regolata* 1516).
Fouqué I[1] 267, II 455, 486.
Franck, Fabian: 'Kanzleibüchlein' I[2] 12, 38, 66.
Francke, Aug. Herm. II 99.
Frankfurt I[2] 21, II 40, 46, 48ff., 58 (Mundart), 82, 295, 299, 304f., 307ff., 312, 314, 342, 348, 362, 395, 419; Frankfurter Passionsspiel I[1] 190; 'Frankfurter Gelehrte Anzeigen' II 51, 335; Frankfurter Gemäldesammlungen von Goethe besichtigt II **358**, 417.
Franz I., König von Frankreich I[2] 6.
Franz von Assisi I[1] 372.
Franz, Robert, Komponist II 113, 186[1], 522, 541ff.
Frater Rosa s. Rosa.
Frau: freie Stellung der Frau am Omaijadenhof in Damaskus und im andalusischen Minnesang I[1] 299.
Frauenchor II 526f.
Frauendienst I[1] 253ff., II 18, 37.
Frauenideal, germanisches I[1] 261.
Frauenlob s. Heinrich v. Meissen.
Frauenquartette II 524.
Frauenstrophen I[1] 257[0].
Freher, Marquard II 1ff.
Freiberg, Heinrich von I[2] 72.
Freiburg: Dom I[1] 212; Universität I[2] 81.
Freidank I[1] 210*, I[2] 140.
Freiheit das germanische Lebensideal II 243ff., s. *Furor teutonicus*.
Freiheitskriege II 253.
Freiligrath II 358, 391.
Freimaurerlieder s. Lied.

Fremdworte I[1] 40f.; in Goethes 'Geselligen Liedern' und 'Divan' II 356.
Freskomusik II 535.
Freundschaftshymnen, burschenschaftliche II 389.
Freytag, Gust., 'Die Ahnen' I[1] 101.
'Friedberger Christ und Antichrist' I[1] 80.
Friederike (Brion) II 88, 297, **409**, 433.
Friedrich I. Barbarossa I[1] 18, 133, 221, 345ff., 393, I[2] 234, II 20.
Friedrich d. Gr. II 106ff., 167, 211, 263, 270, 551ff., 573ff.
Friedrich II., deutscher Kaiser I[1] 18f., 183, 221, 244[1], 338, 356ff., 400, I[2] 52, 180, 237, 254ff., II 10[1].
Friedrich I., Herzog von Österreich I[1] 356f.
Friedrich Wilhelm II., König von Preußen II 551ff.
Friedrich Wilhelm III., König von Preußen I[1] 254, II 554.
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen II 95, 478.
Friedrich I., Kurfürst von Brandenburg II 548.
Friedrich I., Kurfürst der Pfalz (1449—76) I[2] 80ff.
Friedrich IV., Kurfürst der Pfalz (1592—1610) I[2] 74ff.
Friedrich von Hausen, Minnesänger I[1] 343ff.
Frisch, Leonhard II 551.
Froschouer, Drucker in Zürich I[2] 23[2].
Fruchtbringende Gesellschaft s. Sprache.
Frühlingsbegrüßung, typische I[1] 304.
Frührenaissance s. Renaissance.
Fugger: Ulrich F. I[2] 90, 94; Handschriftensammlung 90*.
Fulda: kirchliche Wandmalereien I[1] 82, II 301.
Fünfer, Johannes I[2] 88.
Furor teutonicus I[1] 355, II 243.
Fürstenbund, deutscher II 554.

G

Gade, Komponist II 544.
Gahmuret I[1] 386[1].
Galanterie, Kennzeichen ritterlicher Bildung I[1] 146, 256ff., 264ff., 283, 316ff., 343, 388, II 24ff.
Gallen St.: kirchliche Wandmalereien I[1] 82.
Gallienus I[1] 156.
Gallus, heiliger: Gemäldezyklus im Kloster St. Gallen I[1] 83.
Gardolf von Halberstadt I[1] 357.
Garnier II 124, 169f.
Garrick II 168.
Gärtner, Karl Chrstn., Schriftsteller II 40.
Garve II 554.
Gasser, Achilles Pirminius I[2] 94: seine Handschriftensammlung 90*.
'Gaudeamus igitur' II 111f.
Gaulrap, Erhard I[2] 19.
Gaunersprache s. Sprache.
Gay II 135f., 154, 160.
Gebärde, wortlos von Musik begleitet II 200, s. Pantomime.
Gebhard, Janus I[2] 62.
Geibel, Emanuel II 459, 486.
Geiler von Kaisersberg I[1] 206, II 47.
Gelasius II., Papst I[2] 230.
Gelegenheitskompositionen, musikalische II 538f. (vgl. 501, 502f.).
Gelegenheitsstrophen I[1] 345.
Gellert I[1] 101, I[2] 204, 227, II 38ff., 125, 326, 552.
Gemäldebeschreibungen s. Bilder und Bildbeschreibungen.
'gemeines Deutsch' I[2] 2, 6, 36; *communis Germanica lingua* 18, 22, 24.
Gemeinsprache, deutsche, s. Sprache.

'Genesis': altenglisches Gedicht I[1] 111 (jüngere G. 107); altsächsische G. 120.
Genie: G.drama II 152ff.; G.-sprache s. Sprache; G.stil 57, 192, 202, 209; G.vers 145, 193, 203, 209; G.zeit I[1] 340, II 35, 54, 203ff., vgl. Originalgenie.
Genitiv qualitatis II 69, s. auch Syntax.
Genrebilddichtung, anekdotisch-historische II 455.
Georgslegende, illustrierte s. Legende.
Gerberg, Äbtissin von Gandersheim I[1] 137.
Gerbermühle bei Frankfurt a. M. II 307ff., 417, 437.
Gerbert (Papst Silvester) im Ruf des Zauberers I[1] 375.
Gerhardt, Paul I[1] 22.
Gerichtssprache s. Sprache.
Germanischer Geist in seiner geschichtlichen Entwicklung II 243ff.
Gerrit de Groote s. Groote.
Gerstenberg, Heinr. Wilh. von II 5[1], 160, 188f.; musikalischer Berater Klopstocks und Komponist von dessen Poesie 151f.; lyrische Liedeinlagen und Melodram im 'Ugolino' 152; wünscht statt der italienischen Oper rezitativische mit Verbrüderung der Dicht- und Tonkunst 180, Melodram 'Ariadne' 152, 198; 'Minona' 206, 'Ugolino' 5[1], 151f.
Gerung, Abt von Paulinzelle I[2] 106.
Gesamtkunstwerk, primitives von Poesie, Musik, Aktion II 138f., 153f.
Geschichtskonstruktion, spekulative I[1] 379.
Geschichtschreibung, fabulierende im griechischen Altertum I[1] 108.
Geselliges Lied II 110, s. Lied.
'Gesellschaft, deutsche' in Leipzig II 73; 'Deutsche Gesellsch. für Geschichte und Sprache' geplant vom Freiherrn von Stein, den Brüdern Grimm u. Goethe 253.
Gesellschaftslied s. Lied; Gesellschaftssprache s. Sprache; Gesellschaftspoesie I[1] 258ff., 317ff., 322, 343, II 11.
Gesner, Konrad I[2] 22f., 48ff.
'Gesta Pilati' I[1] 166.
'Gesta Romanorum' I[2] 74f.
Geßler, Heinrich I[2], 13[1].
Geßner, Salomon II 150 (rhythmische Prosa), 283, 334.
Gharbît, arabischer Dichter aus Toledo (807) I[1] 289[0].
Gharîd, altarabischer Sänger am Chalifenhof in Damaskus I[1] 321.
Ghaselen s. Metrik.
Gießen II 109.
gigarii I[1] 351.
Ginguené, Pierre (1748—1815) II 26[0].
Giotto I[2] 134, 172ff.
Giraut de Borneil, Troubadour II 20[1].
Giusto: Fresken in Padua I[2] 182ff.
Gladiatorenkämpfe, antike I[1] 251.
Glatz: Miniaturenhandschrift der dortigen Augustinerchorherren, aus Böhmen stammend I[2] 187.
Gleichen, Graf von: Doppelehe II 297.
Gleim II 14[1], 24, 48, 110f., 146, 188.
Gluck, Komponist II 120, 176, 185, 189, 201, 217, 230, 532, 540f. — Verbindung mit Klopstock 153, 155—159, mit Goethe 194; soll Herders 'Brutus' komponieren 198; bewundert von Wieland 200, Herder 224, Schiller 120, 214 (Proben zur 'Iphigenie'), 476; G. und Wagner 155, 490. — Das obligate Rezitativ 180; Umgestaltung der Arie, des Rezitativs, des Chors 155, 215, 217; Vorrede zur 'Alceste' II 181 (Sulzer).
Glücksrad, das I[1] 97f.

Gnadenstoß: Motiv bei Christi Kreuzigung I¹ 187.
Gnesen: Kapitelsbibliothek I² 198.
Gnomik; alte deutsche II 19.
Gnostik, Valentinianische I¹ 64, 65; gnostische Apostelakten 114. — Goethe-G. II 414.
Goethe: die religiöse Grundschicht seines Wesens (Bibel und Luthersprache I¹ 33f., I² 37f., 273f., 281f., II 283, 284, 331f., 336, 359, 404f.; Pietismus II 86f., 334, 369, Koran 82f., 283, 335f., 339, Kunst- und Naturandacht 13, 83f., 191; das religiöse Urphänomen 90, 290ff., 320, 322f., 359f.; Humanität 372; Religion einzige Quelle produktiver Poesie und Kunst **364**ff.). Die drei Reiche seines Schaffens: Italien (vgl. 203. 204. 357), Natur (vgl. 77ff.), Orient 282f., 286, 334, 337, 349f. — Entwicklungsepochen I¹ 340ff., II 47, 57f., 59f.: Leipzig 46f., 57, 188, Straßburg 13, 47, 56, 88, **187**ff., 305, 329, 409, Geniezeit 48—56, 191—96 (Rhythmik der Seele: Trieb zum musikalischen Rhythmus und Ausdruck). 205f., 382; das Menschenleben ein Raritätenkasten (Puppenspiel) I¹ 79, II 85; Prometheussymbol II 49, 204; Abkehr vom Geniestil (Göschensche Gesamtausgabe 1786—90) I² 203ff., II 57—60, 203ff.; Stil als künstlerische Selbstentäußerung 278; Überwindung des Klassizismus 252, 276f., 278f., 288, 345—68; antiklassizistische Sehnsucht nach der Musik 382; Zurückgreifen auf geniale Stilformen II 70, 252, 277f., 292f., 351f., 415; Teilnahme an der romantischen Zeitströmung II 290ff., geformte, entdüsterte Romantik 347—52, 354 bis 64; biographische und kunsttheoretische Inventarisierung der Lebensernte II 236f., 277, 349; Rheinreisen 1814/15 (Heimatzauber, Wiedererwachen des Sinns für altdeutsche Kunst) II 268f., 276, 294ff., 299—314, 345—51 (letzter Aufschwung: Epoche der Vollendung); künstlerische Illusion und der Begriff des Scheins (Spiels) II 294, 357 (vgl. 204); Prinzip der 'Selbständigkeit' der Kunst 358; nationale Pädagogik 252f., 360 (vgl. Schiller).

Charakteristik des Goethischen Schaffens: Goethe Poet des individuellen Daseins I¹ 9, 339ff. (in Parallele und Gegensatz zu Walther von der Vogelweide), II 313, 319f., 408; 'Liebesspiegel', nicht 'Weltenspiegel' I¹ 345, 347, II 320, 361; der aus Goethe abgeleitete Dichterbegriff I¹ 340ff., II 35, 36¹; Warnung vor dessen Übertreibung II 407 bis 412 (Goethes Poesie Beichte subjektiven Erlebens, aber auch objektiven Lebens); die duale Urform seiner wie jeder echten Liebespoesie, ja aller Poesie und Sprache II 371, 429. — Überwindung des genialen (dämonischen) Subjektivismus I¹ 340f., II 411f.; Trachten nach dem Beistand der Objekte 412; kommandierte Poesie II 303, 337, 500, 501f., 542; Ausbildung der eigenen Persönlichkeit I¹ 27; normativer Idealismus II 360; 'der schaffende Spiegel' 441f. (der einzelne Fall ist das Allgemeine!) 444; Kritik des Naturalismus (Faust) II 77ff.; historischer Universalismus I¹ 43, II 279; deutsches geistiges Weltreich I¹ 45, 400, II 95, 321 (menschliches Gemeingefühl); das Märchen von G.s Egoismus II 376, 393. — Geistige Metamorphose: die erste und zweite 'Hegire' II 83,

276, 293, 301f. ('Fasanentraum'), 349, 361, 373; Wiedergeburt, Verjüngung, wiederholte Pubertät II 83, 279ff., 293, 340, 345f., 349, 375, 400, 404f. — Drang zum Typus II 223, 319, 320, 336f., 340, 342f., 363, 372, 378; 'Alphabet des Weltgeistes' II 332, 366 (Wiederholung alles Bedeutenden 363), 374 (Prophetisches). — 'Das Ewig-Weibliche' 436f., 443f. — Naturformen der Dichtung (vergleichende Poetik) II 319, 344, 351, 377, 400. — Wiederholte Spiegelungen II 296ff., 299, 307, 318, 405f. — Goethes Naturphilosophie: Systole und Diastole II 89, 370f.; 'Bruch' als Bild des Unauflösbaren in der Natur II 77ff.; Symbolik 369f.; Mystik 370ff.; mystischer Pantheismus II 366f., mystische Meteorologie und Biologie II 82f., 89f., 299, mystische Optik II 313, 371, mystische Polarität 370, 371. — Wandlungen des Urteils über Goethe II 286, 323, 333f., 367, 375—78, 393, 489, Goethe-Gnostik 414.

Goethes Sprache I^1 29, I^2 9 (allmähliche Anpassung an die Gemeinsprache), 38, 203—206 (Auflehnung, später Unterwerfung der Mundart), 273 (Anlehnung an Luther, vgl. I^2 38, II 334). — Jugendsprache: I^1 4, 33f. (Befreiung vom schulmäßigen Schema der nhd. Wort- und Satzstellung, vgl. I^2 204f.), 139, 203f.; Durchbruch zum Volkstümlichen, Angestammten I^2 34ff. (die beiden Werther-Fassungen, vgl. I^2 204^3, II 57f.), 17^0. Goethes Jugendsprache in ihrem Verhältnis zur Gemeinsprache, Mundart, Literaturbewegung und zu seiner persönlichen Entwicklung II 38—59: Abhängigkeit vom süddeutschen Schriftdeutsch 46ff., daher rückständige Abweichungen von der 'meißnischen' Gemeinsprache in Lauten und Formen 49f.; Revolution der grundsätzlichen Auffassung vom Wesen der Sprache II 48f., daher absichtliches Festhalten an mundartlichen Besonderheiten: Ausstoßung der unbetonten *e* II 58 (vgl. I^1 40—68, 207), ferner hinsichtlich des Umlauts, der Konjugationsformen II 58f.; bewußte Neugestaltungen: intransitive Verben durch Zusammensetzung mit Präpositionen und Adverbien transitiv II 52f., Akkusative des innern Objekts neben intransitiven Verben 53f., der Typus 'Himmelan' 54, Komposita aus Verb und Nomen 55, Simplicia für Komposita 55f. (vgl. I^2 $204^{1—5}$), neue Wortbedeutungen und Lieblingsworte II 56f., Vordersätze mit 'wenn' gehäuft 357 ('Prometheus', 'Werther'); Anlehnung an die ältere deutsche Sprache (s. Luther, Sachs, Volkslied), namentlich ihre Syntax I^1 33f., 41f., I^2 206, II 51f., 63, 112f. — Abschleifung der Geniesprache in Weimar und Näherung an die Gemeinsprache II 57f., s. oben; die Beachtung der Opitzschen Hiatusregel I^2 41. — Alterssprache II 61—72: Verba ohne Personalpronomina 63f., artikellose Appellativa 64f. (vgl. II 17^0), Simplicia für Komposita 65f., konjunktionslose Bedingungssätze 66, Ellipse der Hilfsverba 66f., freie Wort- und Satzstellung 67ff.; Erneuung jugendsprachlicher (auch mundartlicher) Eigenheiten seit 1814 70, 277, 356f., 415 (Prosaisierung, doch auch Sublimierung der Poesie).

Goethes Metrik: strophische Odenform im Mahomet-Monolog

II 87, 193; freie Rhythmen (der Genievers: s. Klopstock), Erneuerung primitiver Gesangspoesie, monologisch oder dialogisch oder als Chor II 87, 148, 192f., 203, 271f.; Poetisierung von Formen moderner Kunstmusik (Rezitative und Chöre der Madrigale und Kantaten) II 145, 192f.; freie Rh. auch in Goethes späteren italienisierenden Singspieldichtungen II 206; als Chorlied im Trimeterdrama 'Befreiung des Prometheus' 207; ihre Neubelebung im 'Divan' 356f., 432[1]. Rhythmische Prosa II 87, 191f. (musikalische Natur des 'Werther'), 194. — Französisch-deutscher Singspieltyp (Prosa, Gesangseinlagen in Versen) II 205. Der jambische Fünffüßler (Stanzenvers) II 204. Opernhafte Mischung rezitativer Verse und singbarer Strophen ('Faust', einzelne Singspiele, antikisierende Festspiele II 202, 221f. — Singbare Liedverse II 188, 190, 354, 355 ('Divan'). Goethes Verse in Lyrik und Drama wurzeln in musikalischer Sphäre II 382; seine Poesie für Gesang und mit Musikbegleitung s. unten Goethes Gedichte, Melodram. — Trimeter II 71, 207, 277. Fünffüßler jambisch oder trochäisch ohne Reim als Sprechvers im 'Divan' II 355. Vierfüßler, reimlos trochäisch 277, im 'Divan' 355. Ghasel II 269, 271, 353, 443. — Knittelverse (s. Hans Sachs), das Maß der Geniezeit, verdrängen in G.s später Spruchdichtung das Distichon II 252, 277, 352, 355, 390f. (vgl. auch die Rubajat des Hafis).

Einzelne Werke.

1. Lyrik (auch Balladen).

Gedichte: Klopstockisierende Hymnen von 1772 II 193; Einwirkung des Volkslieds 113, 188f. (vgl. 297), 277, 351 (Balladen und Romanzen 188, 335, 347, 351, 355), des studentischen Lieds und des Gesellschaftslieds 109f., 112f., 188f., 353f., 381f., 383ff., 388f., 390; Lieder als Gesangseinlagen in Dramen II 220; als Texte musikalischer Kompositionen 388ff., 522ff.; lyrische Zyklen 354f., 386f.; Goethes Gedichte von Fontane 'Lebenströster' genannt 456.

'Also festlich sah es aus' II 269. — 'An Lida' II 313. — 'Äolsharfen' 315. — 'Auf dem See' 54f., 57. — 'Bei Betrachtung von Schillers Schädel' 252. — 'Brasilianisch' (Schlangenlied) II 3[0]. — 'Bundeslied' 112. — '*Concerto dramatico*' 193. — 'Das Veilchen' 220. — 'Dauer im Wechsel' 389. — 'Der Geselligkeit gewidmete Lieder' s. Gesellige Lieder. — 'Der König von Thule' 220. — 'Der neue Kopernikus' 301. — 'Der untreue Knabe' 220. — 'Edelknabe und Müllerin' 309. — 'Einen langen Tag über' 361. — 'Ein Schauspiel für Götter' 220. — Elegien s. Römische Elegien. — 'Elysium. An Uranien' 193. — 'Erlkönig' 220. — 'Epigramme' I[1] 341, II 246, 252, 277, 279, 352. — 'Epilog zu Schillers Glocke' II 249ff. — '*Ergo bibamus*' 113. — 'Felsweihegesang an Psyche' 193. — 'Gastmahl der Weisen' ('Die Weisen und die Leute') 353f. — 'Gedichte sind gemalte Fensterscheiben' I[1] 348, II 420. — 'Generalbeichte' II 113. — 'Gesang der Geister' 82ff., 87ff., (Anregung aus Hallers 'Alpen' 88[1]), 193f. — 'Gesellige Lieder' 113, 356, 389 (s. oben). — 'Gott und Bajadere' 284, 310, 336. — 'Grenzen der Menschheit' 78. — 'Harzreise im Winter' 193. — Hermann und Dorothea (Elegie) 64. — 'Höllenfahrt Christi' 329. — 'Indische Legende ('Wasser holen geht') 310, 440[1]. — 'Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga' 335. — 'Künstlers Morgenlied' 54. — 'Mahomets Gesang' 54, 82, 87, 193. — 'Muallaqa' I[1] 292, 293[1], 314, II 284. — 'Mußt ums Vergangene' 281. — 'Pilgers Morgenlied' 193. — 'Prometheus' 193. — 'Reformationskantate' 365. — 'Römische Elegien' 298. — 'Schwager Kronos' 148, 284, 324–32 (Schlußbild). — 'Seefahrt' 86. — 'Sie zerren an der Schlangenhaut' 280f. — 'Sonette' 386. — 'Totentanz' 309. — 'Trost in Tränen' 113. — 'Wanderer' 57, 148. — 'Wanderers Sturmlied' 148, 271f. — 'Weissagungen des Bakis' 278, 279, 352. — 'Weltschöpfung' ('Weltseele') 389. — 'Wir sind

vielleicht zu antik gewesen' 279, 352. — 'Zahme Xenien' 334, 352, 361. — 'Zarter Blumen leicht Gewinde' 395. — 'Zueignung' 298. —

West-östlicher Divan I^1 292, 326, 329, 331, 341, I^2 102, II 64, 263—81 (Ghasel auf den Eilfer), 282—324 (G.s Divan in biograph. und zeitgeschichtl. Beleuchtung), 333—74 (Kunst und dichterisch-religiöser Gehalt des Divans), 375—401 (Aufnahme und Wirkung des D.s), 402—45 (Jahrhundertfeier des D.s). — Berkaer Anfänge des D.s 353f., 385, 386; Verwandtschaft mit dem geselligen Liede 353f., 381—85; 'Gedichte an Hafis' 385; 'Divan' = Versammlung 285, 301, 303; 'Deutscher Divan' von 1814, chronologisch 301, 303; 'Das erste Hundert' (30. Mai 1815: 'Wiesbader Register') 269, 384; dreifacher Sinn des Beiworts 'westöstlich' 298f. ('entoptisches Bild') 320f. (Typus, Geschichte), 342ff.; Vorstellung einer Reise durch Osten und Westen 294, 342, 370; der Divan von G. geplant als 'Weltenspiegel' I^1 341f., II 319f., 404, als Ersatz für 'ein großes Naturgedicht' 369; poetische Selbstrechtfertigung u. Seitenstück zu 'Dichtung und Wahrh.' 361; gnomische Bestandteile 352, 390f.; Religiöses s. oben im allgemeinen Abschnitt; Beziehungen zum 'Faust' 318, 320, 435ff.; das Buch Suleika und Marianne von Willemer 261—75, 304—18, 395 bis 398, 403, 406f., 415—45. — Erste gedruckte Proben 377, 424; Aushängebogen 402, 430^1, 431; als 'Manuscript für Freunde' 424; 'Künftiger Divan' 433^1. — Zyklischer Charakter 354f., 386f.; der neue D.stil 355ff.; teils gesangsmäßig, teils rezitierend 386, 390; 'kunstvolle Kunstlosigkeit' 358. — Wechsel der Wertung des D.s 286, 333f., 343, 367, 375—78. — Musikalische D.kompositionen 379—85, 387f., 389f.

'Abglanz' II 314, 421. — 'Ach um deine feuchten Schwingen' 311, 314, 379, 395, 432. — 'Alleben' 82f., 276, 302. — 'An vollen Büschelzweigen' II 311f. — 'Auserwählte' Frauen' 364. — 'Begünstigte Tiere' 364. — 'Beiname' 295f., 350, 364. — 'Behramgur, sagt man' 371, 425, 429ff., 434ff. — 'Berechtigte Männer' 364. — 'Da du nun Suleika heißest' 353. — 'Dass Suleika von Jussuph' 303f., 416. — 'Dem Kellner, dem Schenken' 354, 388. — 'Den Gruß des Unbekannten' 355. — 'Der Deutsche dankt' 355. — 'Derb und tüchtig' 301. — 'Die Perle, die der Muschel entrann' 354. — 'Die schön geschriebenen' 311, 356f., 423. — 'Die Sonne kommt' 308, 417ff., 431^1. — 'Die Welt durchaus ist lieblich' 303. — 'Dir zu eröffnen mein Herz' 354, 379*, 380. — 'Dreistigkeit' 354. — 'Du, mit deinen braunen Locken' 353. — 'Elemente' 354, 388. — 'Erschaffen und Beleben' 354, 388, 389. — 'Fetwa' 355. — 'Geheimes' 387. — 'Geheimschrift' 316, 369. — 'Ghasel auf den Eilfer' 263—76. — 'Gingo biloba' 312, 371, 420. — 'Gottes ist der Orient' 389*. — 'Gruß' 356, 371. — 'Haben sie von deinen Fehlen' 353. — 'Hegire' 275, 293, 402, 424. — 'Herrlich ist der Orient' 339, 363. — 'Hochbeglückt in deiner Liebe' 310, 419. — 'Hochbild' 314f., 370, 372, 422. — 'Höchste Gunst' 353. — 'Ich gedachte in der Nacht' 356, 361. — 'Im Atemholen sind' 370. — 'Im Gegenwärtigen Vergangenes' 300, 370. 'In tausend Formen' 312, 353, 443f. — 'Jene garstige Vettel' 356. — 'Kaum daß ich dich wieder habe' 312, 421. — 'Kenne wohl der Männer Blicke' 355, 431^1. — 'Komm, Liebchen, komm' 307. — 'Laß den Weltenspiegel' I^1 341, II 320. — 'Lesebuch' II 355, 428. — 'Lieb um Liebe' 381. — 'Lied und Gebilde' 354, 364. — Locken, haltet mich gefangen' 275, 311. — 'Musterbilder' I^1 329. — 'Nachbildung' II 353, 434. — 'Nicht Gelegenheit macht Diebe' 309. — 'Nicht mehr auf Seidenblatt' 356, 432. — 'Nimmer will ich dich verlieren 444f. — 'Noch ein Paar' I^1 329. — 'Nur wenig ist's was ich' II 387. — 'Ob der Koran von Ewigkeit sei' 353, 389. — 'Offenbar Geheimnis' 367. — 'Phänomen' 299, 370. — 'Sag, du hast wohl viel gedichtet' 431^1. — 'Schlechter Trost' 357. — 'Segenspfänder' 364. — 'Selige Sehnsucht' 281, 302, 371, 385. — 'Sie haben wegen der Trunkenheit' 372, 389. — 'Siebenschläfer' 361, 364. — 'So lang man nüchtern ist' 354, 389. — 'So sag mir doch, wie soll ich ihn denn winden

308. — 'Sollt' einmal durch Erfurt fahren' 299 f. — Sonnemondorden (Entwurf) 308, 418. — 'Süßes Kind, die Perlenreihen' 365. — 'Trunken müssen wir alle sein' 372, 389. — 'Übermacht, ihr könnt es spüren' 364. — 'Unbegrenzt' 434. — 'Und warum sendet der Reiterhauptmann' 317. — 'Und wer franzet oder britet' 367, 378. — 'Vermächtniß altpersischen Glaubens' 320, 365, 370. — 'Volk und Knecht und Überwinder' 311, 415, 431[1]. — 'Vollmondnacht' 317 f. — 'Was bedeutet die Bewegung' 311, 312, 379*, 431[1]. — 'Was in der Schenke waren heute' 389. — 'Wenn der Körper ein Kerker' 372. — 'Wenn der Mensch die Erde' 367. — 'Wer nicht von dreitausend Jahren' 378. — 'Wie des Goldschmieds Bazarlädchen' 311, 421. — 'Wie mit innigstem Behagen' 314, 421. — 'Wiederfinden' 313, 369, 370, 371, 372, 379. — 'Wink' 369, 370, 372. — 'Winter und Timur' 320, 355, 357. — 'Wo hast du das genommen' 275. — 'Zwanzig Jahre ließ ich gehn' I[1] 329. —

2. Drama.

Lyrisches Drama (freie Rhythmen oder Odenstrophe, Prosa, Wechselsang oder Chor) II 193 f., 220. — Verwerfung der Illusionsbühne II 204 (Näherung an italienische Bühnenpraxis), Idealisierung 205, 221 f., 278 (idealische Masken), 476 f. (Macht der Musik über Goethes dramatisches Schaffen); Singspiele nach Art der *Opera buffa* 205; Einwirkung Metastasios 167 f., 203 f., des älteren freieren französischen Dramas ('Lila') 203; Egmont-Musik 220 f., 390; Opernhaftes in einzelnen Singspielen, in 'Helena', 'Pandora', 'Paläophron', 'Epimenides', 'Faust' 202, 206 f., 220, 354, 476 f.; 'Faust' als Melodram 221; Chordramen 206 f., 221 (Pantomime mit Gesang und Gespräch). Operndichtungen 221, 354. — Revolutionsdramen I[1] 34[1].

‚Befreiung des Prometheus' (Tragödie) II 207, 221. — 'Cäsar' II 283. — 'Claudine' 56, 205, 213. — 'Clavigo' 297, 375. — 'Danaiden' (Tragödie) 206 f. — 'Egmont' 205, 220, 249, 390. — 'Elpenor' 194, 203. — 'Epimenides' 254, 278 f., 340, 358, 361, 405, 477. — 'Erwin u. Elmire' 55 f., 205. — 'Der Falke' 297 f. — 'Faust' I[1] 340, II 202, 249, 284, 286, 333, 343, 376, 398. — Ausgang des Urfaust 324–32; dramatische Stilform 202, 206; italienischer Faustplan und Moritz 552; Faustparalipomenon Nr. 20 77 ff. (Grundproblem der Fausttragödie); 'Helena' I[1] 326, II 209, 286, 318, 426, 435 ff., 477; Vorspiel im Himmel 284. — Beziehungen zum 'Divan' 318, 320, 435 ff. — 'Faustinszenierung' II 80 f. — 'Geist der Jugend' (Ballet) 221. — 'Geschwister' 298, 375. — 'Götter, Helden und Wieland' 201, 327. — 'Gottfried von Berlichingen' 190. — 'Götz von Berlichingen' 51, 57 (sprachliche Bearbeitung), 190, 205, 226, 335, 376. — 'Iphigenie' 60, 84, 194, 196, 201 f. (Iphigenien-Stil), 203 f., 286, 298, 328, 329 ff., 476. — 'Jery und Bätely' 57, 205. 'Lila' 203. — 'Löwenstuhl' (Oper) 354. — 'Mahomet' 55, 82, 87 ff., 193 f., 283, 335. — 'Mitschuldigen' 58. — 'Natürliche Tochter' I[1] 341, II 278. — 'Paläophron u. Neoterpe' II 221, 278. — 'Pandora' I[1] 341, II 202, 207, 221 f., 278, 314, 337, 355, 477. — 'Pandorens Wiederkunft' II 372[1]. — 'Prometheus' 78, 193, 205, 280, 283, 335, 356. — 'Proserpina' 88, 194 f., 221, 327 ff. — 'Stella' 57 (sprachl. Bearbeitung), 205, 280, 297. — 'Tancred' 221, 230. — 'Tasso' 203, 205, 298. — 'Triumph der Empfindsamkeit' 194, 203. — 'Was wir bringen' 278. — 'Zauberflöte zweiter Teil' 206.

3. Episches in Vers und Prosa (Romane).

'Der Ewige Jude' I[1] 246. — 'Hermann und Dorothea' I[1] 341, II 64, 376. — 'Joseph' II 283. — 'Wahlverwandtschaften' I[2] 227, II 278, 326, 332. — 'Werther' I[2] 34 f., II 52 ff., 73, 83 (Gewitterscene), 190, 191 (musikal. Natur des Romans), 205, 213, 280, 289, 290, 297, 371, 512. — 'Wilh. Meisters Lehrjahre' I[1] 341, I[2] 227, II 109, 249. — Wilh. Meisters Wanderjahre' I[1] 101. —

4. Sonstige Prosa (auch Übersetzungen).

'Abhandlungen zum Divan' I[1] 292, 314, II 316, 321, 334, 336, 343 ff., 364, 369, 370, 378, 380, 424, 433[1]. — 'Benvenuto Cellini' 277. — 'Brief des Pastors' 329. — 'Campagne in Frankreich' 109. — 'Dichtung und Wahrheit' I[1] 316, II 46, 51, 109, 193, 297, 319, 325, 334, 359 ff., 398, 409. — 'Die Natur' 78. — 'Ephemeriden, Straßburger' 113. — 'Erste Bekanntschaft mit Schiller' 363. — 'Erwin von Steinbach' II 13, 54. — 'Frankfurter Gelehrte Anzeigen' 51, 99, 335. — 'Geschichte der Farbenlehre' I[2] 227. — 'Gotische Baukunst' II 54. — 'Hackert' I[2] 227, II 277. — 'Hohes-lied' II 283, 335. — 'Im Rheingau Herbsttage' 350 f. — 'Italienische Reise' 278, 301 f ('Fasanentraum'). — 'Koran' II 335. — 'Kunst

und Altertum' 279, 296, 351, 357. — 'Metamorphose der Pflanzen' 280. — 'Moses-Untersuchung' 284, 334f., 337. — 'Parabeln' 336. — 'Propyläen' 277. — 'Ossian' II 56, 57, 191, 194f. — 'Rameaus Neffe' 277. — 'Rochusfest' 270, 278, 350, 351*[1], 363. — 'Römisches Karneval' 278. — 'Shakespeare-Rede 329. — 'Sprüche in Prosa' 398. — 'Tag- und Jahreshefte' 51, 347, 378. — 'Tiefurter Journal' 78.—'Winckelmann' I[2] 227, II 277. — 'Zwo wichtige bibl. Fragen' 283, 334f. —
Goethe-Archiv II 399.
Goethe-Gesellschaft II 561.
Goethe-Gnostik II 407ff., 409[1], 414.
Goethe-Philologie II 408, 409 bis 413.
Goldast, Melchior II 1ff.
Goldenes Zeitalter I[1] 366, II 259.
Goldenkron: Cisterzienserkirche I[2] 166.
Goldhagen, J. Friedrich, Professor der Naturgeschichte (und Medizin) in Halle († 1788) II 105.
Goldsmith, Oliver II 296.
Gongora, Louis II 135.
Goropius s. Becanus.
Görres, Joseph I[1] 266f., II 26[0], 292.
Görz, Graf Meinhard von I[1] 357.
Goslar I[1] 224.
Goten I[2] 149.
Gotische, das: seine Neuwertung II 13.
Gotter II 208, 222.
Gottfried von Bouillon I[1] 168.
Gottfried von Monmouth I[1] 158.
Gottfried von Straßburg I[1] 103, 391ff., I[2] 72ff., 'Tristan und Isolde' I[1] 394, 395.
Göttinger Hainbund II 24.
Gottsched I[1] 29, 42, I[2] 28[1], 67, 203ff., II 4[0], 30, 39ff., 49f., 59, 73, 125, 144, 145, 551, 567; Gottschedianer 40ff., 144.
Götz, J. N. II 110, 501.
Götz von Berlichingen, Selbstbiographie II 51.
Gozzi II 203.
Gralliturgie I[1] 172; Gralprozession 161ff., 172; Gralsage 161, 253; Gralspiel, Magdeburger 225; Gralwunder 397.
Granelli II 212.
Gravina II 8[0], 8[1], 9, 22, 172, 212.
Gregor d. Gr. I[1] 80, 122ff.; Evangelienhomilien I[2] 226.
Gregor VII.: Gregorianische Ideen I[1] 364.
Gregor VIII. I[2] 230.
Gregor IX. I[1] 183, 244[1], I[2] 237.
Gregor von Heimburg I[2] 155, 173, 264.
Gregor von Nyssa I[1] 65, 70.
Gregor von Sanok I[2] 265.
Gregor von Tours I[1] 122ff.
Gregoriuslegende: Prosaauflösung I[2] 84.
Grell, Komponist II 213, 513.
Grenzverschiebungen der Wortklassen: Appellativ und Eigennamen II 64f., Adverb und Adjektiv 68, Adjektiv und Substantiv 69.
Gres s. Du Gres.
Gresset II 159.
Grillparzer II 117, 241.
Grimm, Brüder: Verhältnis zu Goethe II 253, 279, 362[1]; Deutsches Wörterbuch I[1] 37[0], I[2] 64, 271, II 392f., 434, 550, 563.
Grimm, Herman II 201, 316, 384 bis 398, 574.
Grimm, Jacob I[1] 3, 14, 15f., 28, 49. Personifikationen mythisch gedeutet 51f.; Glücksrad 80; Übergänge aus dem Orient 332f.; Luther und die neuhochd. Schriftsprache I[2] 271f., 274; Bodmers 'Minnesinger' II 32f.; Schiller-Rede 244; Christian Wurm 392f.; Akademie 556ff., 567, 574; Deutsche Mythologie' I[1] 51, 332.
Grimm, Wilhelm II 348, 348[2], 351, 351*[1], 362, 377, 381.
Grimmelshausen I[2] 8, 29.
Groote, Gerrit de I[2] 135.
Grotius, Hugo I[2] 27[1].

Grün, von, pfälzischer Kanzler I² 75.
Gruter, Janus I² 32², 75.
Gryphius, Andreas I¹ 33, I² 8, II 67, 174f.
Guaita, Familie in Frankfurt a. M. II 348.
Guariento, Paduanischer Maler I² 183.
Guarini II 170, 185.
'Gudrun' I¹ 103.
Guido Faba s. Faba.
Guido von Columna s. Columna.
Guillelma, Vizegräfin in Benagues I¹ 88.
'Guiscard und Sigismunda' I² 84.
guitarra, arabisch *qītāra* I¹ 323.
Gumbinnen: Litauisches Musikfest II 501.
Günther, Joh. Christ. II 73, 110, 125.
Güntherstal: Handschriftenkatalog I² 96.
Gürtelgedicht I¹ 313.
Gustav Adolf, König von Schweden I² 197.
Guthlac, heiliger s. Legende.
Guyon, Madame, französ. Pietistin II 86f.
Gymnasiastensprache, 'pennalistische' s. Sprache.
Gymnasium, nationales I¹ 25.

H

h aspiré I² 45; *h consonne* 45.
Hadamar von Laber I¹ 77, I² 72ff.
Haddschâdsch, Statthalter I¹ 288³.
Hadrian IV., Papst I² 234.
Hafis II **284**ff., **341**ff., 352f., 362, 367ff., 370, 371, 372, 373, 385.
Hagbarthus und Sygne I¹ 256.
Hagedorn, Friedr. von II 14¹, 24, 110, 125, 188.
Hagemann, Gottfried: übersetzt aus Firdusi II 425.
Hagenau s. Reinmar der Alte.
Haggag Ibn Jûsuf I¹ 296.
Hagia Sophia s. Konstantinopel.
Hagiographie I¹ 128.
Haimo, Bischof von Halberstadt I¹ 66.
Hakam I., Emir von Cordova (796—822), I¹ 289⁰.
Halberstadt: Bischof von I¹ 371; Ritterspiel treibende Kaufleute aus H. 224; Buchdruckergeschichte II 95; Domschule 94; heidnische Altertümer 95.
Halchala, Häuptling des arabischen Stammes der Fazâriten und Dichter (7. Jahrh.). I¹ 288³.
Halévy, Opernkomponist II 475.
Halle: Universität II 59, deren Jahrhundertfeier 1794 91f.; städtische und akademische Zustände II 59, 93; Augustins 'Idiotikon der Hallischen Burschensprache' 92—98; Kindlebens 'Studentenlexikon', 'Studentenlieder' und mißglückter Habilitationsversuch 99—108 (Kompetenzstreit innerhalb der Universität 104, Entscheidung durch zwei Erlasse Friedrichs d. Gr. 106ff.); sittenlose Dozenten 99f., 108f.; Anakreontik 110f.; geselliges und Studentenlied 109f., 111ff.; idealistischer Aufschwung der Universität H. am Anfang des 19. Jahrhunderts 114f. — Philipp von Schwaben und Walther von der Vogelweide in H. I¹ 373.
Haller, Albr. von I² 9, II 43, 50ff., 59, 88¹, 125, 149; Verse seiner 'Alpen' der Keim zu Goethes 'Gesang der Geister' 88¹.
Halsgericht II 95.
Hamann, Joh. Georg (Oheim des folgenden) II 73.
Hamann, Joh. Georg, der Magus im Norden I¹ 5, 29, I² 38, 206, II 13, 359, 367, **567**. Neue Sprachauffassung II 47, 184; betont das musikalische Element der Poesie

II 149 (freie Rhythmen) 165, 209, 223, 382; weist auf die Urpoesie der Bibel 283, 334 und die mystische Sprache der Natur im Orient 293, 369 (Lehrer Goethes).
Hamâsa I[1] 314.
Hamburg II 538; erster ständiger Opernsitz 145; Nationaltheater 199; Wagneraufführungen 481.
Hamilton, Betty II 507[1].
Hamilton, Heinrich Albert I[2] 62.
Hammer, Josef von I[1] 288, II 285f., 316, 340, 341, 352, 424ff., 427[1].
Hancke, Gottfried Benjamin I[2] 28[2], II 73ff.
Händel II **123**f., **139**, 145, 146, 153, 180, 185, 197, 219, 224, 230, 236, 532, 540f.; 'Messias' 146, 197; 'Samson' 139; 'Susanna' 519.
Handelsverkehr, mittelalterlicher, mit dem Orient II 19.
Handschriften: H.kataloge und -sammlungen I[2] 70ff., 75*, 76, 78f., 85, 89, 94[1], 95f. — H. literarische Individuen 98, Spiegel des Bildungswandels 103—126; H.herstellung durch Klöster und Bruderschaften 106f., durch berufsmäßige Schreiber und Händler 118f. (s. auch Buchmalerei und Miniaturen). — H.liche Überlieferung literarischer Werke des 17. und 18. Jahrh. 102.
I. Bibliotheken: Avignon 192. — St. Blasien (Hdschr. von 1440): I[1] 209. — Breslau U. Bibl. II Fol. 23 (Formelbuch), Staatsarch. D 8 (cod. Noviforensis): I[2] 264; s. auch Johann von Neumarkt, Johannes von Rabenstein. — Brünn 160f. ('Liber sententiarum' 160.), s. auch Johann von Neumarkt. — Byzanz (Matthaeuskodex): I[1] 180. — Chantilly (codex Nr. 1426): I[2] 184. — Heidelberg Sammelhdschr. des 12/13 Jahrh. 73; Meistergesangsbücher 73; Minnesängerhdschr. 'Veteres rythmi Germ.' 74f.; cod. Palat. Germ. 11: 92f.; 24 (Berthold von Regensburg): 80; 61 (Dietrich von Apolda 'Leben der heiligen Elisabeth): 79; 67 ('Sigenot'): 86; 83 (Formularien): 92; 87 (Margarethe v. Limburg): 90; 101 (Apuleius 'Goldener Esel', Dtsche 'Gesta Romanorum', 'Guiscard und Sigismunda): 84, s. auch Aeneas Sylvius; 107: 77; 112: 77; 119 (Der Junker und der treue Heinrich, Gregoriuslegende, 'Guiscard und Sigismunda'): 84, s. auch Aeneas Sylvius, Petrarca, 142 ('Pontus und Sidonia'): 85f.; 147 ('Lanzelot'): 85; 152 ('Herpin'): 85; 206: 79f.; 216: 77; 261—72: 92; 313: 98; 314 (Sammelhdschr.): 89, 98; 315, 340 ('Malagis'): 85f., 91; 341: 98; 357: 77; 385 ('Minneburg', 'Nectanerus'): 77, 85; 430 (Hans Leckfüchners 'Fechtbuch'): 91; 455 ('Minneburg'): 85; 462 (Hemmerlin 'Von den Lollharden und Beghinen'): 84; 471 (Hugo von Trimberg 'Renner'): 93; 478: 77; 806 (Johannes von Montevilla): 92; 834: 94[1], s. auch Beheim, 'Belial', Pforr, 'Reinalt von Montalban', Thomasin von Zirclaria, Wyle; cod. Pal. Lat. 411 (Gedicht auf die Jungfrau Maria): 80. — Iglau (Rechtshdschr.): 159, 163, 255f. s. auch Johann von Gelnhausen-Klagenfurt (CXXXI B 12): 259. — Kremsier (Kopialbuch): 151 s. auch Bibelhdschr. — Kremsmünster (Sammel- und Bilderhdschr.): 172. — Magdeburg (Schöppenchronik, Hdschr. von 1565/66): I[1] 220. — Olmütz, codex 509: I[2] **145—49**, 150 (Johann von Neumarkt, Petrarca); codex 15: 158; 'Liber Pontificalis' **159**; 'Vita St. Wenceslai (1262) 159, s. auch Johann von Neumarkt. — Ossegg, Petrarca, Formelbuch v. 1360 mit Briefsammlung Rienzos 174; codex 75: 259. — Paris, cod. lat. 6494: 199[1]. — Prag s. Petrarca. — Raigern (Bilderhdschr.): 174. — Raudnitz s. Petrarca. — Rom 193; Hss. d. Vaticana aus dtschem Besitz 190; der Königin Christine von Schweden 191; Georgslegende 194; s. auch Bibelhss. — Schlägl (schlesisch-böhmisches Formelbuch) 170, s. auch Johann von Neumarkt. — Stockholm (Sammelhdschr. des 14/15 Jahrh.) 198. — Tegernsee (Sammelhdschr.) I[1] 392. — Trier (codex Egberti) 81. — Upsala (böhmisch-mährische Hdschr.) I[2] 197f. — Wilhering, Wittingau s. Petrarca, 'Hymne a. Ital.' — Wien, codex 1889 (Miniaturenhs. aus dem Glatzer Augustiner-Stift): 187; cod. 1921 (Gebetbuch Roberts von Neapel): 188; cod. 12531 (Sammelhdschr. mit Wirekers Speculum stult. und Boccaccio-Petrarcas Griseldis): 158, s. auch Bibelhss.
II. Verfasser oder Titel: Apuleius, Berthold von Regensburg, Lionardo Bruni ('Guiscard und Sigismunda'), Dietrich von Apolda, Hemmerlin, 'Herpin', 'Lanzelot', Leckfüchner, 'Malagis', Margarethe von Limburg, 'Minneburg', Nectanerus, 'Pontus und Sidonia', 'Renner', 'Sigenot' s. Heidelberg — Boccaccio (Petrarca), 'Griseldis' 158. — Boethius I[1] 83. — Beheim, Michael I[2] 81. — 'Belial' 89. — 'Candela rhetorice' (Hdschr. d. Rhetorik) 162. — Cicero 'Topica' I[1] 83 —

Dante s. Johann von Neumarkt. — Aeneas Silvius 'Euriolus und Lucretia' I² 83; 'De remedio amoris' 83 f. — Hadamar von Laber 86. — Hermann von Sachsenheim 'Grasmetze' 83; 'Mohrin' 83. — Johann von Gelnhausen, Iglauer Hdschr.: 160; 'Formularbuch': 253 f., 258. — Johann von Neumarkt, Olmützer codex 509: 145 f.; 'Summa cancellariae ...': 157, 161, 170, 173, 218, 252, 260; 'Leben des heiligen Hieronymus' 173; Hdschr. im Besitz Johanns: Dante 'Divina Commedia' 53, 153, 199¹, 210, 224; Liviushdschr. 153, Nicolaus de Gorran 'Homiliensammlung' 154; 'Reisebrevier' 154; Senecas Tragödien 153, s. auch Klagenfurt. — Konrad von Stoffel 'Gauriel von Muntavel': 87 f. — Livius s. Johann von Neumarkt. — 'Lumen animae' 121 f. — Nicolaus de Gorran, s. Johann von Neumarkt. — Codex epistolaris Ottocaris II: 259. — Peter von Eboli I¹ 367 f. — Petrarca, Olmützer Codex 509: I² 145–49; Codex in Ossegg: 174; in Raigern: 173; in Strengnäs (Schweden): 197; 'De variis remediis ...' 133; 'Hymnus auf Italien' 149, s. Heidelberg, Wien. — Pforr, Anton, 84, 86. — Pleier 'Tandareis' (Hdschr. von 1474): 86. — Rabenstein, Johannes von (Briefsammlung in Schlägl): 169; 'Kirchenpolitischer Dialog' 170. — 'Reinalt von Montalban' 85 f., 91. — Rienzo (Briefkodices): 194, 211, s. auch Petrarca — Robert von Neapel, Lobgedicht auf ihn 183. — Rudolf von Ems, 'Wilhelm von Orlens' (Hdschr. von 1474): 86. — 'Schwabenspiegel' 88. — Seneca 153. — Thomasin von Zirclaria 'Welscher Gast' 109—13, 115—20. — Valerius Maximus 162. — Wenzel, König (Bilderhdschr.): 176, 182. — Wireker, Nigellus s. Wien. — Wyle, Niclas von 83 ff. (Übersetzungen).

III. Bibelhandschriften. Codices latini Celtici der Vulgata, Echternacher Evangeliar (cod. lat. 9389), cod. Ephraemi rescriptus, cod. Nanianus, Sinaïticus, Tischendorfianus IV, Vaticanus Graecus 1209: I¹ 175; Codex Rossanensis 163. — Bibelhdschr. des 14. Jahrh.: I² 151; Codex Vaticanus latinus 3550, cod. lat. Regina 25: 193. — Wenzelbibel der Wiener Hofbibliothek: 163, 187 f., 193, 256 f.; Welislawsche Bilderbibel 154 — Kanonistische Hss. in Böhmen 176 f., 186.

Hanmann I² 28², II 7¹.

Hardenberg, Minister von II 555.

Hardenberg, Friedrich von (Novalis) I¹ 267, II 290 f. ('Hymnen an die Nacht', 'Lehrlinge zu Sais').

Hardy, Alexandre II 170.

Harris, James II 187.

Harsdörffer, G. Ph. II 145.

Hartmann von Aue I¹ 103, 345, 385, 394, I² 72 f., II 38; 'Iwein' I² 91 ff.

Hartbert, Propst von Hildesheim I¹ 363.

Hartlieb, Joh. I² 74, 87.

Harûn al Raschîd I¹ 133, 309, 328 f.

Harzburg, Graf von I¹ 371.

Hasse, Joh. Ad. Peter, Musiker II 152, 167.

Häufung, synonymische I² 40, 245.

Haupt, Moritz II 232.

Hauptmann, Gerh. II 527.

Hausdeutsch II 64.

Hausen, Prof. in Halle II 99.

Havet, Louis I² 229.

Haxthausen, Werner von II 351 ff.

Haydn II 179, 189, 490, 540.

Hebbel II 117, 241, 486.

Hedelin II 128.

Hederich, Benjamin II 328.

Hedwig, Königin von Polen († 1399) I² 265.

Heeren II 25².

Heerzeichen I¹ 377.

Hegel II 65, 114.

Hegesippos von Mekyberna (Historiker) I¹ 318¹.

Hehn, Viktor II 574.

Heidelberg I² 21, 49¹, II 40; Bibliothek I² 70; Universität 74, s. auch Boisserée, Goethe, Handschriften.

Heiligenkreuz, Kloster I¹ 357.

Heim, Joh. Ludw., Geologe II 78.

Heine, Heinrich II 124, 189, 195, 358, 391.

Heinrich II., deutscher Kaiser I¹ 18 f., 144, 156, 283.

Heinrich IV., deutscher Kaiser I¹ 221 f.

Heinrich VI., deutscher Kaiser I¹ 338 ff., 363 ff., I² 149.

Heinrich, Herzog von Breslau II 3⁰.

Heinrich, Herzog von Mödling I[1] 355.
Heinrich, Markgraf von Istrien I[1] 393.
Heinrich von Kalden I[1] 363ff., 393.
Heinrich von Waldburg I[1] 389.
Heinrich s. Freiberg, Langenstein, Meißen, Morungen, Mügeln, Türlin, Veldecke,
Heinse II 124, 204ff., 226.
Heinsius, Daniel I[1] 41, I[2] 27[1], 41[2], 54ff.
Heißler II 103.
Heito, Abt von Reichenau I[1] 124.
Hekate I[1] 121.
Helber, Sebastian I[2] 20ff.
Heldenepik, germanische I[1] 255, II 243, 362; alte irische von Macpherson umgedichtet 134.
Heldensage I[1] 145, II 362; ironische I[1] 328[2].
Helgilieder I[1] 256.
'Heliand' I[1] 110, 120, 126, II 154; Helianddichter I[1] 125ff.
Heliodor aus Emesa (griechischer Romanschriftsteller) I[1] 154, 281f., II 170.
Hellenismus I[1] 55f., 153f., 322ff.; jüdischer 67.
Hellwig, Amalie von II 350[1].
Helmholtz II 556.
Helvicus, Christoph I[2] 29.
Hemmerlin, Felix I[2] 84.
Henisch, Georg I[2] 33.
Henricus Italicus I[2] 258.
Herakleides Pontikos I[1] 118.
Heraklessage I[1] 293, 319; Heraklesschild 90.
Heraklit II 369.
Herbelot II 303.
Herbort von Fritzlar I[1] 384, I[2] 72.
Herder I[1] 6, 13, 28, I[2] 102, II 5, 13, 195, 221, 553. — Eindrücke Diderots und Rousseaus II 189f.; H.s Homerauffassung 130, 132, 136f.; Hinweis auf die biblische Urform der Poesie 150, 192, 283, 334f.; Ossian 148, 191; Volkslied, Ballade 183, 188f., 196f. — Zusammenwirken von Musik, Tanz, Wort 138f., 190, dies die Urform aller Poesie 150; H. empfiehlt die musikalisch-poetische Form (Kantaten- und Madrigalmaß: freie Rhythmen) für Lyrik und Drama 151, 197f., 209, 214, erhofft Opernreform aus Kantate und Oratorium durch neuen Bund der Künste 184ff., 236, 476, 485, Wiederbelebung des Chors der Tragödie 223—26; seine Dramen für Musik 87, 198. — Universale Betrachtung der Poesie als Menschheitsgeschichte 29f., 128f., 323, 332, 361, 567; H. Beleuchter und Übersetzer orientalischer Weisheit und Dichtung 95, 284, 334ff., 344, 352; seine Beurteilung des Minnesangs I[1] 259f., II 24—27, dessen Herleitung von Normannen und Arabern I[1] 262f., 268f. — H.s neue Sprachauffassung II 47ff., fordert nationale Erneuerung der Literatursprache I[1] 29, I[2] **67, 206** (Luthersprache 38, 273—81). — Lehre der Palingenesie II 89f. — Denkschrift über eine Akademie für den Allgemeingeist Deutschlands 554, 565, 575. — Einwirkung auf Goethe 48f., 90, 186ff., 277, 283f., 332, 359, 361, 370.

'Admetus Haus' 198. — 'Adrastea' 184, 186 ff. 224 ff. — 'Ariadne-Libera' 198. — 'Auch eine,' Philosophie zur Gesch. d. Menschheit' 25[2]. — 'Brutus' 198. — 'Cäcilia' 224. — 'Fragmente' 198, 335. — 'Geist der hebräischen Poesie 138. — 'Genius der Zukunft' 183. — 'Humanitätsbriefe' 25[2], 338, 565. — 'Ideen' I[1] 262, II 25[2]. — 'Kalligone' 224. — 'Kritische Wälder' 187. — 'Maran Atha' 90. — 'Morgenländische Blumen' 352. — Oratorien 197. — Ossianaufsatz 182 f. — 'Pfingstkantate' 197. — Philoktetes 198 f. — Reisejournal 182, 187. — 'Volkslieder' 25[1]. —

Hergott, Hans (Buchdrucker) I[2] 269.

Hermagoras I¹ 356.
Hermann, Landgraf von Thüringen I¹ 371, 381ff.
Hermann von Sachsenheim I² 82.
Hermeneutik, allegoristische I¹ 67.
'Hero und Leander' I¹ 49.
Herodian, Grammatiker I² 49.
Herodot I¹ 144.
'Herpin' I² 74, 85.
Herrad von Landsberg: 'Hortus deliciarum' I¹ 54, 58f., 74, 78f., 95.
Hertel, Joh. Wilh., Komponist II 174.
Hertzberg, Graf von, preuß. Minister II 551ff.
Herwegh II 459.
Herzlieb, Minna II 386, 433.
Heschâm (Hischâm) II., Chalif von Cordova I¹ 156.
Hesiod I¹ 57. 90. 118ff.
Hesychius I¹ 175.
Hexameter s. Metrik.
Heyne, Christn. Gottlob II 136.
Heyse, Paul: 'Elfride' II 174.
Hiatus und Elision (Apokope) in antiker Poesie und metrisch-grammatischer Lehre I² 49ff., in mittelhochdeutscher Dichtung 59f., im Italienischen 53f., 56, in der französ. Schriftsprache und niederländ. Poesie 41—48, 49¹, 54ff.; Hiatusverbot durch Schwabe-Opitz 40f., 54—60, bei späteren Dichtern des 17. Jahrh. 60—65, Grammatikern und in der Kanzlei 65f., Meistersingern 66, Gottsched 67, im 18. Jahrh. (Goethe) 41.
Hierarchie: Abkehr von der H. bei Walther und Wolfram I¹ 400.
Hieroglyphen, ägyptische II 344.
Hieronymus I¹ 30, 63ff., 80ff., 110, 123, 134, 175, 186, I² 157, 173.
Hilarius I¹ 106, 127.
Hildebrandslied I¹ 105, II 243.
Hildebrandt, Lukas von, Baumeister II 123*.
HildesheimI¹ 224; Domschule 363; Michaelskirche 84.
Hilfsverben II 147; ihre Auslassung I² 6¹, II 66f.
Hiller, Joh. Adam, Komponist II 154, 199.
Hippolytus, Märtyrer I¹ 124.
Hîra: Hof persischer Vasallenkönige I¹ 293, 325f, 328.
Hirt, Aloys, Archäologe II 552.
Historiographie, mittelalterliche I¹ 50, 349.
Hobbes II 140.
Hochscholastik I² 244.
'hochsprüngiger Hase' I¹ 394ff.
Höck, Theobald I² 28, 60f.
Hof: Alexandrinische Hofdichtung I¹ 331, Hofkunst 320; hellenistische Hofpoesie 322 u. Hofpanegyrik 316ff. (vgl. 60, 95f.). — Persisch-arabische Hofmusiker und Hofsänger 276, 290ff.; persisch-arabische erotisch panegyrische Hoflyrik 325ff., islamische 291ff.; arabische Hofpanegyrik 312ff., 332; spanisch-arabische 307ff., spanisch-sizilische 331. — Muslimische und jüdische Hofdichter 290ff.; Hofdichternovellen 294¹. — Orientalische Hofsitte und Hofpolitik 315ff.; jüdisch-islamische Hofkultur des Mittelalters 227, 290¹. Andalusischer Hofminnesang 312ff. — Mittelalterliches Hofgesinde in Deutschland 277. 'Amüsierende Hofverskunst' der Troubadours II 27, der Minnesänger I¹ 259, II 27, 34; minniglicher Hofroman des abendländischen Mittelalters I¹ 283. Mittelhochdeutsche Hofdichtung 272, 344f., 346. II 27, 34. Staufisches Hofzeremoniell 370, staufische Hofkanzlei 369; thüringische Hofgesellschaft 365ff.
Hoffmann, E. T. A. I¹ 5, II 218, 457, 477.

Hoffmann von Fallersleben I² 9, 251.
Hofmann, Joh. II 73.
Hofmannsthal, Hugo von II 546.
Hofmannswaldau I² 28², II 2³, 7¹, 73.
Hofpoet, mittelhochdeutscher s. Hof.
Hofverskunst s. Hof.
Hohenfurt, Zisterzienserstift I² 165; Madonnentypus, Altarbild 165ff.; Handschriftensammlung 165; Tafelbilder 186.
Hoheslied I¹ 60—76, 95—99. Erotisch, hellenistischer Bukolik verwandt (gedichtet im 3. Jahrh. v. Chr.?) 60, 62, 95f.; allegorische Auslegung (altjüdische 62, 64, 67, 71, 72, Weisheitsparabolik 65, christlich-kirchliche 63ff.) befruchtet die bildnerische Phantasie des Mittelalters und die Subjektivierung des Gefühls 65f. — Bett und Thron Salomos 59ff.; Willirams ahd. dogmatisch gebundene Paraphrase 66ff.; mariologische Erosmystik der mhd. St. Trudperter Bearbeitung 68ff.; Rupert von Deutz 70—73, Honorius 71: das transszendente Frauenbild und neue Frauenideal 73; der ideale Frauenkult Veldekes 74ff. — Die neue Auffassung des H.es bei Lowth II 133, s. Herder. — Goethes Übersetzung II 283, 335; Bernekers Komposition 514, 526, 526*, 539.
Hölderlin II 195.
'Höllenfahrt Christi', altenglisches Gedicht I¹ 107.
Holstein, Graf von I¹ 371.
Holtei II 249.
Home, Henry II 159, 174ff., 181.
Homer I¹ 26¹, 55f., II 9, 16¹, **128** bis **132**, 136f., 143f., 149, 188, 193, 196, 208, 260, 283, 285, 288, 335, 350, 413, 493, 567; 'Odyssee' I¹ 113f., 117f., 122, 135f., II 128; 'Ilias' I² 45, II 128. — Homerforschung II 34f.; Frankfurter Homerübersetzung (von 1754) 51.
Homilien: Einfluß auf die Stilform der geistlichen Epik I¹ 106, 126, 128; s. auch Pseudo-Clementinische H.
homo apostata I¹ 87, 91, 100.
Homoioteleuton, rhetorisches, Quelle des Reims I¹ 125.
Honorius Augustodunensis I¹ 71.
Horaz I¹ 94f., 306, I² 30², II 101, 110, 146, 149, 367. 'Ars poetica' I¹ 94, II 174.
Houwald II 114.
Hoven, Friedr. Wilh. von, übersetzt Ossian II 213.
Hrabanus Maurus I¹ 82f., 105f., 126f., I² 234.
Hrotsvit von Gandersheim I¹ 131, 137f., 147.
Hugo, Viktor II 322.
Hugo von Trimberg s. Trimberg.
Humanismus: humanistische Regungen des Mittelalters in Spanien I¹ 306², in Italien 366ff., I² 230f., staufische I¹ 365; Anfänge des modernen H. I² 179, 208f.; antiquarisch patriotische Richtung 31⁰, 46; humanistische Rhetorik I¹ 33, I² 3f., 225f.; italienischer H. 49, 157; böhmischer 145ff., 153, 168—170; mährischer 158; schlesischer 170, 264ff.; polnischer 265; fränkischer und Leipziger 132, 173, s. Renaissance und die Namen der einzelnen Humanisten.
Humanität, christliche im Mittelalter I¹ 400, H. des 18. Jahrh.s II 359.
Humboldt, von: Alexander II 554; Wilhelm 207, 554, 567; Brüder 554.
Humperdinck, Engelbert, Komponist II 234.
Hunnenkriege I¹ 132.
huobe II 1.

Huon de Mery I^1 243.
Hurd, Rich. II 174, 181.
Hussiten I^2 278.
Hutten, Ulrich von I^1 338, I^2 277, II 364.
Hutter, Elias I^2 33^3.
Hypostasierung: der Laute, Sprachformen und des poetischen Stils in modernen wissenschaftlichen Richtungen I^1 4, der Begriffe und der göttlichen Eigenschaften (Stoa, Rabbinerlehre, Gnostik, christliche Allegorese) 65, 67, 72, II 409, in der heutigen Kunst- und Geschichtsbetrachtung ('Goethe-Gnostik') 407—14.
Hystaspes, König der Meder I^1 329.

J

Jablonski, Berliner Hofprediger II 549ff.
Jachja Ibn Hakam el Gasâl, Hofdichter in Cordova, I^1. 308ff., 320.
Jacobi, Fritz II 110f., 297; Johann Georg 100, 199.
Jagdszenen: in Gemälden und Reliefs I^1 78.
Jago di Compostella, St.: Pilgerfahrten dorthin I^1 396.
Jahn, Frdch. Ludw. II 114.
Jakob Almansur, Emir der Almohaden I^1 228.
Jakob von Teramo: 'Belial' I^2 89.
Jamblichus, Neuplatoniker, I^1 281.
Jannssen, Joh., Geschichtschreiber II 398.
Jaufre Rudel von Blaia I^1 88.
Ibn Abd rabihhi: s. Achmed.
Ibn al Muqaffa, persisch-arab. Dichter I^1 329.
Ibn Dschachwar, Machthaber in Cordova I^1 304.
Ibn Hamdîs, sizilischer Hofdichter in Sevilla I^1 326^2, 331.
Ibn Katta, sizilischer Hofdichter I^1 331.
Ibn Sînâ (Avicenna) II 368.
Ibn Mosaggih, arab. Dichter, bildet zuerst persische Tonweisen nach I^1 321.
Ibrâhîm Ibn Haddschadsch, arabischer Häuptling in Sevilla I^1 290^2ff., 308.
Ibsen, Henrik I^1 340.
Ickelsamer, Val., Grammatiker I^2 13^1, 27^1.
Ich-Erzählung I^1 109, 117.
Ideal: germanisches Ideal der Freiheit II 244f.
Idealisierung der Bühne und des Dramas II 165, 205, 221, 259, 476f., 486.
Idealismus: der germanische I. in der deutschen Geschichte II 243. — Der stilisierende I. im 18. und 19. Jahrhundert: Flucht in die ideale Welt Griechenlands 240, Prinzip der idealen Ferne und mythologische Zeichensprache 241; ästhetischer I. Schillers und Goethes 257f.; Idealismus gegen Klassizismus 121, 256.
Jean Paul s. Richter.
Jean Richart, l'abbé de la guiterre moresche, Spielmann eines Normannenherzogs I^1 323.
Jena II 59, 109, 405, 424.
Jerusalem II 325; Palästinapilger I^1 163; Kultus der J.pilger 182.
Jesîd I., Ahnherr der Omaijaden I^1 307.
Iffland II 207, 217f., 476f.
Iglau I^2 160, 163f., 255—260.
Ignatius von Antiochien I^1 163.
Illusionismus, naturalistischer der Bühne bekämpft II 165, 204, 228, 241.
Immermann II 391, 486.
Imperative, verlängerte starker Verben II 59.
Imperialismus, kirchlicher I^1 182; nationaler 132f., 372.
Imperium Romanum I^1 359, Imperium für Deutschland I^2 179.

Imruulqais, altarab. Dichter I[1] 292ff., 314ff.
Individualität Grundgesetz der Entwicklung I[1] 24.
Ingelheim: Wandmalereien in der Palastkapelle I[1] 82.
Inkarnationslehre, platonisierende christliche I[1] 70ff.
Innozenz III., Papst I[1] 183, 345, 349ff., I[2] 180.
Inschriften, antike: Akademieausgabe II 556.
Instrumentalmusik s. Musik.
Introitusprozession der byzant. Messe I[1] 159f.
Inventarisierung deutscher Handschriften II 562.
Inversion der Wortstellung II 69.
Joachim, Amalie, Konzertsängerin II 113.
Joachim von Fiore I[1] 372.
ioculatores, *ioculatrices* I[1] 351.
Jodocus, Markgraf von Mähren I[2] 195, 253.
Johann XXII., Papst I[2] 121f.
Johann, Pfalzgraf, Domherr zu Augsburg und Mainz I[2] 91.
Johann IV. (von Dražic), Bischof von Prag I[2] 177.
Johann Casimir, Kurfürst I[2] 76, 94.
Johann Heinrich, Markgraf von Mähren I[2] 133.
Johann Klenkok I[2] 185.
Johann Liebhard von Stein aus Eichstätt I[2] 173.
Johann Očko von Vlašim, Erzbischof von Prag I[2] 145.
Johann Wernher von Zimmern s. Zimmern.
Johann von Gelnhausen I[2] 158f., 187, **254—61.**
Johann von Namur I[2] 80.
Johann von Neumarkt, Hofkanzler Karls IV. I[1] 30, I[2] 52f., 133, 143, 145f. (Olmützer Codex 509 mit 6 lateinischen Briefen Johanns) 150, 153f. (Bibliothek J. s), 156—59, 161, 171, 173f. (Briefwechsel mit dem Dominikaner Frater Rosa), 176, 181, 185f. (Beziehung zu den italienischen Augustinern), 199[1], 209f. (Kanzlei, Besitzer der 'Divina Commedia'), 214f. (Beziehung zu Cola di Rienzo), 216f., 218 (Kanzleisprache); 218/19 (Übersetzung der 'Pseudo-Augustinischen Soliloquien'); 221, 223f. (Briefe und Prosaübersetzungen); 252, 254, 258, 259 (Briefsammlung); 260. — 'Summa cancellariae Caroli IV.' 161, 170, 173, 218, 251*, 254, 259f., 265 (Abschrift); 'Leben des heiligen Hieronymus' 173; 'Reisebrevier' 154.
Johann von Sedlitz I[2] 87.
Johann von Soest I[2] 90.
Johann von Speyer I[2] 78.
Johann von Wesel I[2] 196.
Johann von Würzburg: 'Wilhelm von Österreich' I[2] 72.
Johannes, der Täufer I[1] 97.
Johannes, Markgraf von Brandenburg I[2] 82.
Johannes, Abt von Salmannsweiler I[2] 88.
Johannes Bruner I[2] 256.
Johannes de Gumpolcz I[2] 160, 255f.
Johannes de Wissnaw s. Wissnaw.
Johannes Gaëtani I[2] 230ff.
Johannes Januensis I[2] 120.
Johannes Puchelsperger s. Puchelsperger.
Johannes von Montevilla s. Montevilla.
Johannes von Ravenna s. Conversino.
Johannes von Saaz (Pflug von Rabenstein?), Dichter des 'Ackermann aus Böhmen' I[2] 216f., 219f.
Johansdorf, Albr. von, Minnesänger I[1] 271[1].
Jomelli, Komponist II 179, 211ff.

Jones, William, Orientalist II 26, 289.
Jongleurpoesie I[1] 282.
Jordan, Wilh. II 486.
Joseph II., Kaiser II 155.
Joesph von Arimathia I[1] 161ff., 185, 195[1].
Joseph de Ecija, jüdischer Günstling am kastilischen Königshofe I[1] 229[1].
Iranier: Nationalreligion II 343.
Iranisierung der römisch-hellenistischen Geisteswelt I[1] 331.
Irene, byzantinische Kaisertochter I[1] 370.
Irenicus, Franz I[2] 30[1].
Irnerius von Bologna I[2] 51, 236.
Isaak Angelos, byzantin. Kaiser I[1] 370, 389.
Isidor von Sevilla I[1] 86—93.
Isidor von Pelusium I[1] 168.
Isis I[1] 122; Isisliturgie 171.
istriones I[1] 351.
Italien: Italienbewunderung im Mittelalter I[1] 188, 365f., I[2] 149; I. als *magistra mundi* 157. — Eindruck antiker Bildwerke I.s im Mittelalter I[1] 84; Bücherschätze I.s 91. Vgl. Buchmalerei, Renaissance.
Juden: J.hut I[1] 214; J.kongreß zu Weißenfels s. Weißenfels; J.spiel, Endinger 205; J.spieß 174—216, 217ff., 250ff.; J.steuer in Dtschland ('goldner Pfennig') 228; J.turnier 219f., 224f., 233, 238f., II 582; J.vermögen, Konfiskation im 14. Jahrh. I[1] 235; Wucherprivileg d. Juden 209f. Vgl. Alexandrinisches Judentum, Hellenismus, Kabbalistik, Rabbinerschulen.
Juliane, Märtyrerin I[1] 106.
Julier I[1] 364.
Julius Valerius, Übersetzer des Alexanderromans I[1] 134.
Juncker, Gottl. Frdrch. Wilh. II 73ff.
Jungius, Joach. I[2] 29.
Jûnus al Kâtib, persischer Dichterkomponist I[1] 322.
Jupiter I[1] 366.
Juristendeutsch II 66.
Justin I[1] 318[1].
justificatio I[2] 276ff.
Justinian, Kaiser I[1] 292, I[2] 213.
Jûsuf I[1] 288[3]; Jûsuf und Suleicha 329.
Juvenal I[1] 306.
Juvencus I[1] 128, I[2] 239.

K

Kabbalistik, jüdische I[1] 241[2]; K.sche Bewegung 231, 232[0].
Kädmon I[1] 119f.
Kaiserkrone s. Kaisertum.
Kaisermünzen I[1] 156, 159.
Kaisertum, deutsches im Mittelalter s. Byzanz, *circulus*, Ermoldus Nigellus, Imperialismus, Imperium, Karl d. Gr., Philipp v. Schwaben.
Kalender, altdtsche I[2] 73, 93. — K.monopol, K.reform II 548.
Kalidasa 'Sakuntala' II 284, 336.
'Kalilah und Dimnah' (indisches Erzählungswerk) I[1] 329.
Kallimachos I[1] 57, 153, 316, II 441.
Kallistratos *'ἐκφράσεις'* I[1] 154.
Kallnen bei Darkehnen II 509.
Kalvarienberg, Kreuz auf dem I[1] 246.
Kalypso, Grotte der I[1] 56.
Kamar, Sängerin aus Bagdad I[1] 290[2], 291[2].
Kammer, kaiserliche I[1] 221; königliche I[2] 168. — K.knechtschaft I[1] 221ff., 234f., 250.
Kampfsprüche, mittelhochdtsche II 1.
Kanonistische Handschriften I[2] 176, 258; k.er Prozeß (Einführung) 142; k.e Studien 128; k.es und römisches (Zivil)recht I[1] 354, I[2] 134, 142, 176, 244.

Kant I[1] 5, II 140, 223, 243, 247, 263, 357f., 372, 554, 556; 'Kritik der Urteilskraft' 224. — K.feier der Berliner Universität 534[1].
Kantate II 92, 145, 190, 193, 196 (Rousseau), **197**ff., 220f., 233, 236, 524; K.dichtung 145; K.-poesie 209. — S. auch J. Chr. Fr. Bach, Berneker, Herder, Gerstenberg, Goethe, Jacobi, Ramler, Wieland.
Kantilene II 195.
Kanzlei: I[1] 156 (sächsischer und fränk. Kaiser), I[2] 1f., 5, 26, 51f., 64f., 67, 81, 203, 243f., 246. — Staufische K. I[1] 354f., 358f., 369—73, I[2] 235; K. Ottos IV. I[1] 392*; K. Ludwigs des Baiern I[2] 224; K. Albrechts VI. von Ötsereich 83. — Böhmische K. 1ff., 153f., 158, 171, 175, 206, 218ff., 258; K. Karls IV. I[1] 30, I[2] 136f., 161, 182, 223f., 253ff.; Einfluß der böhmischen auf die breslauer K. 248ff.; Beziehung zur italienischen K. 259ff.(s. auch 223f.). — Mitteldtsche K. 2, 218; ostmitteldtsche K. 66; sächsische K. 6, 272; breslauer K. 247ff., 264ff.; süddtsche K. II 44; schwäbische K. I[2] 4. — K. der Kurie 154, 180ff., 227, **230**, 234ff., 259; polnische K. 265; romanische 181, 235; sizilische K. I[1] 362, I[2] 52, 235. — Kanzleisprache 3ff., 6f., 170[2], 209, 226, 246, 259, II 36, 46, 66f., 550(K.- und Gerichtssprache); ihre Beurteilung im 16. Jahrh. I[2] **12—16**, 24ff., 33; im 17./18. Jahrh. 65ff.; K.sprache und Luther I[1] 33, I[2] 14ff., 268, 272. — Böhmische K.sprache 53, 131, **136**ff., 206ff., 216, 243; mitteldtsche 136f., 207; breslauer **243—246**, 248; oberdtsche 207; päpstliche 236. — Lateinische K. sprache I[1] 31, I[2] 143, 209; Einfluß der lateinischen auf die deutsche 218. — K.beredsamkeit 208; K.handbuch 66; K.notar 208; K.periode I[1] 32ff.; K.stil I[2] 260, II 147; K.technik I[2] 137, 208.
Karfreitag-Liturgie s. Liturgie.
Karl Martell I[1] 102, 130ff.
Karl der Große I[1] 82, 102 (Heldensage), 105, 128, **130**ff., 133f., 168, 183(französ.-dtscher Kultus K.s), 360(Kaiserkrone), 366, 370, I[2] 179 (Renaissance K.s), II 345, 374. — K.ssage I[1]148(s.auch Karolingisch). — 'Libri Carolini' 53; '*Pelerinage de Charlemagne*' 133.
Karl III, der Dicke I[1] 131.
Karl IV. I[1] 235, I[2] 37, 53, 130, 135, 145, 150, 181, 187, 210f., 216, 224, 260; K. und die bildende Kunst 118, 177, 183, 192; staatliche Kultur unter K. I[1] 5, I[2] 137, 208f., 244; Kulturzentrum im mitteldtschen Osten unter K. 200. — Briefe K.s 221; Briefe Johanns von Neumarkt an K. 145; Briefe Petrarcas an K. 143; Briefwechsel K.s mit Rienzo 214f. — 'Summa cancellariae Caroli IV.' s. Johann von Neumarkt, ferner Kanzlei und böhmische Kanzleisprache.
Karl V. II 6[1].
Karl VI., Kaiser II 167.
Karl, Kurfürst von d. Pfalz I[2] 74.
Karl, Landgraf von Hessen-Kassel I[2] 74.
Karl, Markgraf von Baden I[2] 84, 88.
Karl August von Weimar II 118, 200, 324, 554.
Karl Friedrich, Markgraf von Baden II 554, 565.
Karl Ludwig, Kurfürst von der Pfalz I[2] 74.
Karlsbad II 337, 402.
Karlsruhe II 468, 471.
Karlsschule II 244.
Karlstein im Berauntal I[2] 155, 183.
Kärnten I[1] 350, 381.
Karolingisch: k.e Renaissance s. Renaissance; k.es Zeitalter I[1] 65,

81f., **129**, 132, I² 234; k.es Elfenbeinkästchen im Braunschweiger Museum I¹ 213.
Karolinisch I² 209; k.er Kreis 176, 195; k.e Kultur 137; k.es Zeitalter 134, 187. — K.e Bischöfe 193; k.es Madonnenbild 175. — Vork.e Zeit 174.
Karsten, Wenzeslaus Joh. Gustav (1732—1787), Professor der Mathematik und Physik in Halle II 105.
Karthause (Erfurt) I² 123.
Kassel (Landesbibliothek) I² 86.
Kassiden d. Araber I¹ 263¹, 292¹, 294, 303, 313, 326, 327⁰.
Kastilien I¹ 227f., 230, 233, 235, 323.
Kathartik, mythologische und visionäre I¹ 116, 118f.; k.sche Elemente der Kirche 162.
'*Katholikon*', grammatisches Werk des Johannes Januensis I² 120.
Katakombenbilder, römische I¹ 119.
Katalonien I¹ 233.
Katasterbuch I¹ 335.
Katzenellenbogen, Graf von I¹ 350.
'Katzfuß, Fritz' II 456f. (s. auch Fontane).
Kayser, Philipp Christof(Komponist 1755—1823) II 205f.
Kehr, Forstschreiber, Dr., Jugendfreund Goethes II 305.
Keie, Seneschall Königs Artus I¹ 387.
Keilschriften II 344.
Keiser, Reinhard (Komponist 1674 bis 1739) II 145.
Kelbitisch, k.e Drohgedichte I¹ 288³ (s. auch Dschauwâs).
Kelsos I¹ 119, 162, 177.
Kemnat, Matthias von I² 81f.
Kermanschah I¹ 325.
Kerner, Justinus II 110.
Kestner, Familie II 297; K., Charlotte 305.
Kiel, Friedrich (Komponist) II 541, 544.
Kimmerier I¹ 119. — K.risch, 57 II 274, 410.
Kinderling, H. M. II 93f.
Kinderling, J. Fr. A. II 93.
Kindleben, Christ. Wilh. II 93, 96, **99—106, 108—114.** 'Florido oder Geschichte eines unglücklichen Philosophen' 104; 'Studentenlexikon' 109; 'Studentenlieder . . .' 109f., 113f.
Kinkel II 516 ('GeistlichAbendlied').
Kirche: Kirchenbuße I¹ 396; K.gesang II 196; K.gesangbuch 111; K.geschichte I¹ 5, 119, 167, 377, I² 161, 262, 276; K.konferenz, Eisenacher evangelische II 324; K.konzert 232; K.lied I¹ 29, I² 38, II 46, 94, 111, 144, 528; K.musik 122, 230(Berliner Hochschule für K.), 232, 513 (königl. Institut für K.), 532f., 534*(Berliner K.), 544; K.ordnung I¹ 207; K.reform I² 179; K.reformation I¹ 158, I² 7; K.sprache I¹ 12, 16; K.steuer 376; K.väter 30, 106, 110, II 356; K.verfassung I¹ 379; K.zeitschrift 'Euphron' II 95. — K.liche Entartung I¹ 350. — S. auch Bach, Berneker, Purcell.
Kirchhof, 'Wendunmut' I¹ 210.
Kirchner, Kaspar I² 62.
Kitâb al agânî(Hauptquelle für arabische Hofdichternovellen) I¹ 294¹.
Kittelscher Chor in Berlin II 505.
Kladow in der Mittelmark II 100.
'Klage, die' I¹ 137. — 'Klage der Frau', 'Mädchenklage' s. Exeterbuch. — 'Klage der Turteltaube' 307¹(poetisches Motiv). — Totenkl. mhd. I¹ 345. — Liebeskl. 311.
Klagenfurt: fürsterzbischöfliche Bibliothek I² 259.
Klapproth, J. H. II 338.

Klassizismus I¹ 14, I² 61, II 22, 28¹, 34, 139(erstarrender K.), 162, 165, 189, 283, 363, 382, 543, 566, 567; Sprache des K. 129. — K. der Aufklärungszeit 124; dtscher K. 144; Weimarer K. 119. — Epoche des einseitigen K. Goethes 319; seine Überwindung 112, 276 bis 277, 288, 295, 351, 415; Goethes und Schillers K. 212, 252; extremer K. Schillers 121. — K. im Gegensatz zur Romantik 290, 294, 540; Ausgleich zwischen K. und Romantik 229. — Französischer K. I¹ 29, II 7f., 127, 129, 130¹, 132, 159, 162(Tragödie des f. K.), 166, 184, 256; Sprechdrama des f. K. 171, 207, 476. — Italienischer K. 212; Antiklassizismus in England und Italien 7, 187.

Klauselgesetz, akzentuierendes rhythmisches I² 232.

Klein, Max (Bildhauer) II 450f., 454, 459, 461.

Kleist, Heinrich von II 117, 241, 489.

Klenkok, Johann I² 185.

Kleoboea, milesische Königin I¹ 318¹.

Kleopatra, Fürstin am Seleucidenhofe I¹ 315.

Klettenberg, Susanne von II 53, 86, 283, 334, 369.

Klinger, Maximilian I² 9, 204, 206, II 5¹, 54, 60, 174, 290; 'Zwillinge' 54; 'Neue Arria' 54; 'Leidendes Weib' 54.

Klitus I¹ 318¹.

Klopstock I¹ 29, 41, I² 9, 38, 102, 142, 206, 273, II 24 (Minnesang), 38, 46, 51, 72, 136, 159f., 165, 181, 184, 193 (K.kult), 210, 236, 365, 382, 476, 485, 493, 512; K.s Entwicklung **140—45**; Erneuerer der dtschen Wort- und Satzstellung I¹ 33; Schöpfer der modernen Dichtersprache 340. — K. und Herder II 187ff., 191ff., 197f.; K. und Goethe 52, 63, 83, 283, 297, 331ff., 352, 365; K. und Lessing 176. — K.s Lyrik 146, 148f., 157f., 176, 183; Metrik **144—49** (antike Metrik 147); Rhythmik 151, 191; freie Rhythmen 148ff., 153ff.(K.s freie Rhythmen und der altgermanische Alliterationsvers), 192, 209; Sprache 9, 13, 17⁰, 42ff., **52—55** (Syntax), **123**ff., **140**ff., 161, 179, 192; Stil 87, 154; Vers 145, 153.

'Messias' II 9, 53, 56, 123, 125, 142f., 146ff., 151ff., 236. — 'Oden' 124f., 147f., 151ff.; 'Gesänge' 151, 153; 'An Gott' 125; 'Auf meine Freunde' ('Wingolf') 127, 148; 'Das Rosenband' 125, 152; 'Dem Allgegenwärtigen' 149; 'Der Hügel und der Hain' 148, 150; 'Die Chöre' 224; 'Die frühen Gräber' 157; 'Die Sommernacht' 157; 'Die Stunden der Weihe' 125; 'Frühlingsfeier' 148; Komposition der Oden durch Gluck 156ff., 206. (s. auch Gluck). —
Dramen: 'Bardiet' 170, 182, 208; 'Hermannsschlacht' 153ff., 207, 212; 'Hermann und die Fürsten' 153; 'Hermanns Tod' 153. — 'David' 170; 'Salomo' 153. — Briefe I² 227, II 143.

Klotz, Chr. Adolf II 99f., 110.

Klüber II 25.

Knauth, Paul II 61—72.

Knebel, Karl Ludwig von II 89, 338, 348, 361.

Knud, König von Dänemark I¹ 358.

kobus, mhd. = arabisch 'gopūz' I¹ 324.

Kochbücher, altdtsche I² 73.

Koheleth I¹ 79.

Koehler, Louis (Musiker) II 519, 527.

Kolin I² 159.

Köln I¹ 214(kölnische Gegend), 362, I² 25, 129f., 133, II 347, 536, 538; K.er Dom I¹ 10, II 295, 347; K.er 'Schryftspiegel' (1527) I² 5, 25. — Gebrüder Boisserée als K.er Kaufmannssöhne II 294. 396. — S. auch Ruprecht, Kurfürst von K.

Kolonialland des Ostens I¹ 30, I² 222.

Kommers, studentischer II 91. — K.bücher 98, 388. — K.lieder 111.
Komnenenzeit I[1] 281.
Komödie I[1] 118, II 131, 162f., 170; antike K. I[1] 93; griechische K. 92; neuattische K. 92, 100. — Akademische K. II 98. — 'Große Maschinen-K.' 75. — Tragikomödie des 17. Jahrh. 203.
'König Tirol' s. Spruchdichtung.
König, Johann Ulrich II 73—76.
Königsberg I[1] 5f., II 189, 501f., 517—20, 529, 538. — Universität I[1] 6, II 519. — Dom 533*. — K.er Musikverein 501, 518f., 525f., 529*[2], 533*, 536. — Collegium Fridericianum I[1] 6, II 519, 530*. — Konservatorium 519. — K.er Bibliothek des dtsch. Ordens I[2] 109; K.er Zeitungen II **519**, 530[0]*, 533*.
Konon I[1] 316.
Konrad (Dichter des lat. Nibelungenliedes?) I[1] 137.
Konrad Fleck s. Fleck.
Konrad von Mainz I[1] 364.
Konrad von Mure I[1] 55, 94f; 'Summa de arte dictandi' 55, 94f.
Konrad von Öls, Bischof von Breslau I[2] 265.
Konrad von Querfurt I[1] 354, 357, **362—66**, 368—71, 373, I[2] 149.
Konrad von Scharfenberg I[1] 369, 372.
Konrad von Speier I[1] 354.
Konrad von Stoffel s. Stoffel.
Konrad von Ürslingen I[1] 363.
Konrad von Waldhausen I[2] 135, 172.
Konrad von Würzburg I[2] 60, 64, 72, 93, 121, II 3[0]. — 'Engelhard' I[2] 60; 'Klage der Kunst' I[1] 77; 'Goldene Schmiede' 78; 'Schwanenritter' I[2] 91.
Konstantin, Kaiser I[1] 182f., 244.
Konstantinopel I[1] 130, 134, 157, 163, 168, 180ff., 332, 370 (Kaiser von K.). — Synode zu K. 179. — Konstantinopolitanisch-antiochenische Liturgie 167, s. auch Konzil; Hagia Sophia 173.
Konstanz I[2] 21, 119.
Konstanze, Gemahlin Heinrichs VI. I[1] 362, 366.
Konzil zu Basel I[2] 265f.; K. zu Konstantinopel I[1] 64. — Chalkedonisches K. 180, 186f.; Lateranisches K. 376f.
Kopenhagen II 189.
Kopialbuch: 'Liber Thomeus' des Augustinerklosters St. Thomas I[2] 152. — K. des 14. Jahrh. 151. — — K. aus Tegernsee I[1] 392. — K. (auch Konzeptenbuch) des Enea Silvio Piccolomini I[2] 262. — Breslauer K. 251f.
Kopp, Tassoübersetzung II 51.
Koran II 335, 339, 370. — Goethes Entlehnungen aus dem K. 83—86, 283. — K.handschriften 339.
Korner, Hermann, I[1] 226[1], 237.
Körner, Chr. G. II 207, 214ff., 247.
Koser, Reinhold II 106, 562.
Kotzebue II 218, 256, 552.
Krakau I[2] 137[1], 266.
Krantz, Albert I[2] 20[1].
Kräuterbücher, altdeutsche I[2] 73.
Kremsier I[2] 151.
Kremsmünster, Benediktinerstift I[2] 172.
Kreta II 400.
Kreuz Christi: in bildlicher Darstellung I[1] 81; in der Dichtung 107 (Kynewulfs 'Daniel'), 110f. (altenglische Poesie, 'Muspilli', Otfried, Heliand); in der Vision 124. — K.abnahme 195[1]; K.findungslegende 106 (s. auch Kynewulf), 182; K.stab 214; K.wache 185, 194; K.wunder 212.
Kreuzfahrt s. Kreuzzüge.
Kreuzigung: K.sbilder I[1] 53, 192, 212; K.sdarstellung 189f., 214f.; K.sdrama 184; K.sstätte 193[1], 194; K.swache 194.

Kreuzlied I[1] 262 s. auch Walther von der Vogelweide.
Kreuzzüge I[1] 17, 158, 263, 266, 281, 330ff., 400, I[2] 263, II 10[1], 11, 20, 25[2], 29, 321, 344. — Erster Kreuzzug I[1] 133, 163, 169, 221 (erster u. zweiter K.); dritter K. 349, 366, I[2] 113; fünfter K. I[1] 183[1] (Friedrich II.) 350, 379. — K. Frankreichs gegen die Juden 230. — Plan und Vorbereitung eines Kreuzzugs im Jahre 1197: 363. — K.mahnung 244[1]; K.steuern 376; K.verkehr II 19. — S. auch Walther von der Vogelweide. — Kreuzfahrt I[1] 262, 266, 270, 332, 337. — Kreuzfahrer 266, 389; Kreuzfahrerstaaten 330, 332.
Kroll, Erwin II 530[0].
Krosick, Koler von I[1] 219ff., 238.
Kruffter, Servatius I[2] 5.
Krüger, Fritz II 505, 529*[1].
Krummau in Böhmen I[2] 166f.
Ktesias I[1] 318[1] (Liebesnovelle).
'Kudrun' I[2] 73.
Kugler, Franz II 115.
Kulmbach I[2] 82.
Kultur I[2] 36, 113, 244, 272, II 35. — Weltk. 24. — Christliche K. I[1] 30 (Ursprung). — Antike K. I[2] 106; hellenisch-römische K. I[1] 17; hellenisch-persisch-byzantinische K. 320; griechische K. 132. — Orientalische K. 265, II 276, 286, 378; K. des Islam 283, 341 (ostasiatische K. 285); arabische K. I[1] 144, 156 (arabisch-spanische K.elemente), 267, 268[1] (Spaniens und des Morgenlandes), 287, 290[1] (Hofk.), 297 (K. in Spanien), 298[1], 309 (ästhetische K.), 319, 327, II 26, 340, 343 (arabisch-persische K.), 344[1]; persische K. I[1] 298[1], 321 (K.strom), 324 (persisch-islamische K.), 327, II 321; byzantinische K. I[1] 144, 156 (K.elemente), 308, 319; jüdische K. 227. — Europäische K. I[2] 210, 236 (K.welt), 128 (K.bewegung), II 208, 336, 400, 566; abendländische K. I[1] 112; K. des Mittelalters 17, 29, 267 (west-östliche K.einheit), 287 (K. der weltlichen Kreise des mittelalterlichen Abendlandes), 298 (K.geschichte des Mittelalters), I[2] 103, 104f., 117; romanische K. I[1] 14 (Suprematie der r. K.),144, I[2] 186, 188, 201 (r. K.-kreise); französische K. 156 (K.-elemente), 180, II 7[2] (K.macht); provenzalische K. I[1] 269; normannische K. 268f.; italienische K. I[2] 180, 236 (K.erneuerung); K.verbindung zwischen Südfrankreich und Italien 181f., 185f. — Deutsche Kultur I[1] 7, 16, (formale Elemente), 45, 50, 144, 337, I[2] 30 (des 17. Jahrh.), 37 (des Ostens), 56, 92, 99 (Zentren deutscher K.), 128—31 (K. der deutschen Städte), 132f. (K. der deutschen Länder), 135, 273 (des Ostens), II 6, 122 (nationale K.), 190, 253, 458 (nationale K.), 498, 544, 554, 557, 571; K. der dtschen Sprache 548; Gegnerschaft dtscher und englischer K. 460; dtsch-böhmische K. I[2] 163f., 179. — Kulturgemeinschaft zwischen Böhmen-Schlesien u. dem preußischen Ordensland 198; K.bewegung Böhmen-Schlesien-Meißen-Thüringen 132. — Höfische Kultur I[1] 260, 269, I[2] 108, II 142. — Grenzgebiet zwischen europäischer und orientalischer K. 337; Treffpunkt hellenischer, byzantinischer, romanischer und staufischer K. 209; westöstliche K.berührung und -gemeinschaft I[1] 263f., 330[1], II 400. — Geschichtliche Selbsterkenntnis als Bedingung nationaler K. I[1] 27; Museum deutscher nationaler K. II 458 — Gnostisch-orientalischer K.kreis 170; spa-

nisch-muslimisches K.gebiet als Brücke für die Romankunst des Ruodliebdichters 283. — Kulturstraßen von Frankreich u. Deutschland nach Italien I¹ 144, geistige K.straßen I² 128.
Kultus der Jungfrau Maria I¹ 69, 269, 271; christlicher K. 167. — K.magie und K.mystik 161. — Althellenische K.musik und -poesie II 197. — K. des Onyxkelches I¹ 163, 168.
Künhofer, Konrad I² 173.
Kuno von Falkenstein, Erzbischof von Trier I² 118.
Kunst, allegorische I¹ 78; magische 114. — K. d. Spielleute II 19; K. der Troubadours 27. — Bildende Kunst I¹ 58f., 60 (des Orients), **74**, 76ff., 80, **84**f., 91, 119, 129, 164, 184, 189, 192¹, 211f., 215, 218, 244, 346, I² 134, 140, II 13, 248, 294, 336, 521, 539f., 543, 577(s. auch Karl IV.). — Die 7 freien Künste I¹ 53, 83, 129. —
Antike Kunst 86, 116, I² 184⁰, II 277 (Kunsttheorie), 293, 319, 357, Alexandrinische K. I¹ 90f.; hellenistische K. 92, 318; etruskische K. 119. — Byzantinisch-syrische K. 82, vgl. Byzanz. — Kunst des abendländischen Mittelalters 253; christliche K. 53, 116; kirchliche K. 99, I² 179; katholische K. II 364. — Romanische K. I¹ 7 (Einfluß romanischer K. und Sprache auf dtsche K.), I² 179 (K.technik); italienische K. **164**f., 179, II 166, 204 (Sienesische K. I² 194); französisch-italienische K. 142, 179, 185. — Germanische K. II 294; niederländische K. 279; dtsche K. I¹ 5, I² 87 (epische K. der mittelhochdeutschen Zeit), 177, 187 (K.überlieferung), 266 (K. und Bildung), II 122, 279 (altdtsche Kunst), 474, 497, 569; deutsch-böhmische K. I² 147 (K.entwicklung), **178.**
Kunstdichtung I¹ 29 (der ritterlichen Höfe), 58 (des deutschen Mittelalters), 127 (lateinische K. derkarolingischen Renaissance), I² 61 (französische und englische), II 284 (indische). — K.epik I¹ 116 (des Mittelalters), 137 (der Ottonenzeit), II 134 (französisch-italienisches K.epos). — K.lyrik I¹ 271² (Entstehung der weltlichen K.); arabische K. 294, 314, 320; deutsche K. II 35, 197. — Kunstprosa: von West- und Süddeutschland 29; Eintritt des lateinischen Cursus I² 228 (althellenische K.-prosa 233); des 16. und 17. Jahrh. II 66. — K.stil I¹ 350, 385 (mittelalterlicher Gegensatz des oberdeutschen u. mitteldeutschen). — Mittelalterliche Briefkunst I² 245, 254.
Kurden I¹ 325.
Kürenberg, Ritter von I¹ 256f., 266.
Kurie, römische I¹ 375ff., I² 114, 181, 191, 215, 218¹, 223, 230, 241. — Kanzleibuch der K. '*Liber Diurnus*' 230; s. auch Kanzlei.
Kürzner, Mix I² 257(Schöppe in Iglau).
Kurzscher Theaterzettel II 75.
Kussiczert, Jacob I² 257.
Kuttenberg I² 159, 164, 187 (Stadtarchiv), 257; 'Welscher Hof' zu K. 187.
Kybele: Kultbild aus der römischen Kaiserzeit I¹ 53.
Kynewulf, 'Krist' I¹ 111; 'Daniel' 106; 'Elene' 106f., 111; 'Juliane' 106, 111.
Kyot I¹ 168, 286⁰.
Kyrill von Alexandria I¹ 180.

L

Lachmann, Karl I¹ 3, 6, 13f., 16, 44f., 49f., 255, I² 53, 64, 209,

II 16, 33f., 36, 381, 556ff. — 'Waltherausgabe' I¹ 15, 183¹, 244¹, 348, II 2.
Ladenberg am Neckar I² 91.
La Grille II 164.
Lambert von Brunn, Bamberger Fürstbischof I² 94.
Lamprecht von Regensburg I¹ 76.
Lanassa, Tochter des syrakusanischen Königs Agathokles, Gattin des Pyrrhus I¹ 315.
Landfrieden von 1235 I² 226.
Lanfranc I¹ 66.
Lange, Sam. Gotth. II 110, 146 ('freundschaftliche Lieder').
Langenstein, Heinrich von I¹ 241.
Langland, William, Vision von 'Peter dem Pflüger' I¹ 123, **244** bis **249**, 393⁰, 396*, I² 135, 220.
Langobarden I² 149, II 243.
'Lantfrid und Cobbo' I¹ 142.
'Lanzelot' s. Roman, ritterlicher.
Laodice, Seleucidenkönigin, Gattin Antiochos II., I¹ 315.
Laon I¹ 72.
La Roche, Frau von, geb. Gutermann II 200.
Lasocki, Nicolaus von I² 266.
Latini, Brunetto I² 51.
Laube, Heinrich II 391.
Lauber, Diebold I² **89**, 90*, 96, 109f., 119.
Laudien, Heinrich II 536.
Laudien, Viktor II 536f., 541, 545.
Laukhard, Friedrich Christian II **93**f., 103 ('Leben und Schicksale'), **103**f. ('Beiträge . . . in Briefen eines Pfälzers').
Laurencius von Aquileia I² 259.
'Laurin, König' I² 73, II 21, 32.
Laute (Musikinstrument), Lehnwort aus dem arabischen I¹ 323f.
Laute der nhd. Sprache s. Apokope, Apostroph, Diphthongierung, Elision, Metrik, Synkope. Wiederherstellung; Lautbesonderheiten in Luthers Ausgaben seiner Schriften und in deren Nachdrucken I² 268ff., 272; in der Sprache des jungen Goethe II 58f.
Lauth, Müller (Verwandter der Jungfern Lauth) II 305.
Lays, provenzalische II 20.
Lecküchner, Hans, 'Fechtbuch' I² 91.
Legende I¹ **106, 108**ff., 117, 122f., 127, 131, 136, 141, 155, 164, 166 (L.ntradition), 169, 184, 218, 242, 285², 328 (islamische), I² 72, 93, 229 (mittellateinische), II 364 (muhamedanische); christliche L. I¹ 50, 109, 161, **165**, 283f., II 296, 364; Spielmannsl. I¹ 138. — 'Albanusl.' I² 229; 'Georgsl.' 194; 'Kreuzfindungsl.' I¹ 182(s. auch Kynewulf); Theophilusl. 137. — Altenglische L. von 'Andreas' 107, **111—14**, 116; L. von den 'heiligen drei Königen' I² 89; vom heiligen 'Guthlac' I¹ 107, 115f.; vom heiligen Martin 353; von den 'Siebenschläfern' II 350, 361; s. auch Hrotswit, Joseph von Arimathia und Longinus.
Legende(Münzinschrift) I¹ 157.
Leibniz I¹ 43, I² 29, II 166, 187, 224, 442, **546—53**, 556ff., 565. — L.' Pläne zur Gründung der 'Akademie der Wissenschaften' und ihre Durchführung 547ff., 551f.; seine Verhandlungen mit dem berl. Hofprediger Jablonski 549; 'Stiftungsbrief' 549; weitere Zukunftsabsichten für den Ausbau der Akademie 550f.; Pflege der deutschen Sprache 549f., 557f.
Werke: 556; 'Consultatio . . .' (1676) 547; 'Origines Guelphicae I¹ 392*.
Leipzig I¹ 351, I² 34, 130, 132 (Humanismus), 143, II 99, 101, 108f., 481, 526*, 538; Universität I¹ 6, I² 266, II 59, 99; Schrift- und Drucksprache L.s I² 21f., 24, 272, II 40; Aufenthalt Goethes

in L. I² 204, II 46f., 49f., 190, 283, 477; Gottscheds 'Deutsche Gesellschaft' in L. 73; Schlacht bei L. am 18. X. 1813: 240, 365. — Akademie der Wissenschaften in L. 566.

[Leisewitz, J. A.] 'Julius von Tarent' II 5¹.

Lemprière, 'Reise nach Marokko' (von Goethe gern gelesen) II 337¹.

Lenau II 459.

Lenz, J. M. R. II 5¹, 112* ('Hofmeister'), 195, 298.

Leo, Archipresbyter I¹ 134 ('Historia de preliis').

Leo der Große, Papst (440—461): I¹ 162, I² 231.

Leo, König von Armenien I¹ 364.

Leo, Mitarbeiter am 'Lumen animae' I² 125.

Leo Allatius I² 71, 75ff., 93.

Leonardo da Bissuccio I² 183.

Leoni, Tomaso I² 132 ('Fiori di virtù').

Leopold VI. (V.), Herzog von Österreich († 1194) I¹ 353, 355ff.

Lessing, G. E. I¹ 29, I² 9, (29), 38, 122, 206, 227, 281, II 5, 17⁰, 33, 38, 47, 49, 51, **53**, 67, 72, 99, 141f., **149—53**, **159—63**, 166, **168**, 170, **173—80**, 187ff., 192, 194, 199, 201, 207f., 211 (Übersetzung der 'Lettres sur la danse . . .' von Noverre), 283, 323, 365, 476, 520, 552 (L.s Berufung an die Berliner Akademie), 553, 567. — L.s Sprache: Artikellosigkeit 51; Präteritalbildung 59. — Metrik: L.s Stellung zu Klopstocks 'freien Rhythmen' 149ff., 153, 176, 209. — Drama: Theorie des D.s 159 bis 163; Einführung des Chors 174f.; Verbindung von Poesie und Musik im D. **176**, 186, 228; Zwischenaktsmusik 176—80.

Werke: 'Emilia Galotti' I¹ 139, II 52, 161; 'Minna von Barnhelm' 52; 'Miß Sara Sampson' 160; 'Nathan der Weise' 161, 204, 359. — 'Littauische Liederchen' 183. — 'Erziehung des Menschengeschlechtes' 89, 359; 'Hamburgische Dramaturgie' 162, 168, 176f. 179; 'Kollektaneen' 364; 'Laokoon' 160, 176; 'Literaturbriefe' 149 (51. Brief), 197; 'Theatralische Bibliothek' 162, 168; 'Theatralischer Nachlaß' 174.

Lessing, Joh. Theoph. I¹ 95.

Leubing, Heinr. I² 173.

Levetzow, Ulrike von II 315, 433, 444.

'Leviathan am Angel' I¹ 80f.

Liber Diurnus I² 230.

Liber pontificalis I² 230.

Liber sententiarum (im Brünner Stadtarchiv) I² 160.

Liebhabertheater II 170.

Lied I¹ 140 (historisches), 285 (episches), 345 (geistliches), II 20, 120, 134f., 153f., 158, 185, 208, 271 (lyrisches), 376, 383 (kunstmäßiges), 390, 524; abendländisches I¹ 312; arabisches 288, 312; deutsches 9, 259, II 188f.; englisches 16²; littauisches 183; peruanisches 183. — Bänkelsängerl. 135; Freimaurerl. 389; geselliges (Gesellschaftsl.) I² 102, II 110, 188f.; Goethes 'gesellige Lieder' 112, 221, **353—56**, **382**f., 386, **388**ff., 403; Kirchenl. s. Kirche; Liebesl. I¹ 285, 287, 313, 327, 329, 347 (Walthers), II 110, 283, (Minnel. I¹ 303, 343, 349, II 22⁰); Lobl. I¹ 303, 345 (II 113); Scheltl. I¹ 345, 348; Spielmannsl. **130**, 132, 140f., **143**f., 148; Studentenlied II 99, 104, **109—13**, (akademisches L. 110), 115; Tagel. I¹ 296, 299, 305, 312, 318 (s. auch Walther und Wolfram); Trinkl. II 110, 367, 389; Volksl. I¹ 130, I² 102, II 17⁰, 21¹ (altamharisches), 24/25, 26⁰ (maurisches), 113, 183, 188, 197, 205, 277 (altarabische), 283, 288, 297, 351, 382, 541, 564, 567; Sprache des Volksl. I¹ 4, 14, 29, I² 67, II 36, 49, 67 (volkstümliches L. 110, 135, 154, 188/89, 382f.); Volksliederbuch 534*;

Wächterlied I[1] 266, 318; Weinl. 322; Winterlied II 1. — Liederbuch des ausgehenden 18. Jahrh. 389; der wandernden Sänger 34. — Schiffergesänge aus Tasso und Ariost 196.
Liegnitz I[2] 265.
Lili [Schönemann] II 88, 297f., 305f., 309, 433, 444; Lilikreis 112.
Lillo ('Kaufmann von London'; 'Silvia') II 160.
Limesforschung II 572.
Lindenast, Gabriel I[2] 90*.
Linoslied I[1] 90.
Lionardo Bruni von Arezzo I[1] 43, I[2] 83f. ('Guiscard und Sigismunda').
Liscow, Christ. Ludw. II 99.
List, Friedrich II 577.
Liszt, Franz II 118f., 180, 234, 379, 389*, 468 ('Lohengrin' unter L. in Weimar), 484, 531, 541, 544f.; 'Christus' 519; 'Die heilige Elisabeth' 519.
[Liszt, Cosima], Tochter Franz L.s und Gattin Wagners II 464, **472**, 482.
Literaturamt II 546, Literaturbehörde 570.
Liturgie I[1] 107, 161, 164, **167**, 203f., 218; antike 173; Isisl. des Apuleius 171. — Christliche 171 (des Abendmahles), 188 (Karfreitagsl.), 189 (Osterl.); griechische Abendmahlsl. 173; lateinische 182f. — Römische L.: *Sacramentarium Gelasianum* 162. — Liturgische Bilddarstellungen 212, 214; l. Schriften I[2] 231. — S. auch Gralliturgie, Abendmahlliturgie.
Liuppo, Verfasser einer Sequenzmelodie I[1] 140.
Liutbert, Erzbischof von Mainz (863—89) I[2] 239.
Livius I[2] 86, 153 (L.-Hdschr. des Johann von Neumarkt), II 413.
Lobkowitz, Bohuslaus (böhmischer Humanist) I[2] 175.
Lobwasser, 'Psalmen Davids' I[2] 62.
Locher, Jakob I[1] 174, 211, 215.
Locke II 187.
Loder II 114.
Lodwig, Bartholomeus in Zcwigkaw I[2] 123.
Löffelholz, Johannes (Humanist) I[2] 173.
Logau II 49.
'Lohengrin' s. Roman, ritterlicher.
Lohenstein I[1] 33, 101 ('Arminius'), I[2] 8, II 75, 174.
Loën, Johann Christian von (Goethes Großonkel) II 46.
London I[1] 213, I[2] 183, II 456.
Longinus I[1] 161, 164, 169, 174, 183[1], **184**f., **187—206**, 208, **210** bis **215**, 218, 241ff., 247, 249, 250[1], 251f., 270. — Lanze oder Speer des L. **161—164**, 167ff., 175f., 178f., 181[1], **182**ff., 187f., 195, 197[0], 199, 203ff., 211—215, 218, 241, **243**f., 247ff., 251. — L.-Sage 253; L.-Blutsegen 196.
Longus I[1] 281.
Loeper, Gustav von II 398f.
Lorenzetti, Ambrogio I[2] 183.
Lorenzetti, Pietro I[2] 194[1].
Lorsch I[2] 91 (Bibliothek).
Lortzing II 136, 166.
Löschhorn II 232, 513.
Lothringen I[1] 128.
Louber s. Lauber.
Louis, Rudolf II 536, 544.
Loxus (Eudoxus), Arzt I[2] 126.
Loewe, Carl II 189, 379, 383, 389[1], 484, 519.
Loewenberg II 471.
Lowth, englischer Bischof II 132f., 139, 149f., 165, 196. — 'Vorlesungen über die heilige Poesie der Hebräer' 132.
Lübecker Chronik Detmars I[1] 225f., 231ff., 237.
Lucan I[1] 119, 128f., 306[2], 365f.
Lucrez 'De rer. nat.' I[1] 127, II 327f.

Luder, Peter I² 82.
Ludolf, Graf (Übersetzung des Firdusi) II 70.
Ludwig (I.) der Fromme, deutscher Kaiser I¹ 82, 130.
Ludwig der Deutsche, deutscher König I¹ 131.
Ludwig (I.), Herzog von Bayern (1183—1231) I¹ 393.
Ludwig IX., König von Frankreich I² 118.
Ludwig (IV.), der Bayer, deutscher Kaiser I¹ 228.
Ludwig III., der Bärtige, Kurfürst von der Pfalz (1410—36) I² 75, 78ff., 93.
Ludwig IV., Kurfürst von der Pfalz (1437—49) I² 80, 84.
Ludwig V., Kurfürst von der Pfalz (1508—44) I² 92.
Ludwig VI., Kurfürst von der Pfalz (1576—83) I² 94.
Ludwig, Fürst von Anhalt-Cöthen (1603—50) I² 29.
Ludwig, Otto II 241.
Ludwigsburg II 211.
Ludwigslied, das althochdeutsche II 3⁰.
Luise, Königin von Preußen II 461, 503.
Luisenwahl, Landsitz bei Königsberg I¹ 6.
Lukian I¹ 154, II 201.
Lulli, französischer Opernkomponist II 164f., 167, 171, 176, 185, 212. — 'Armida' 176; 'Atys' 176.
Lumbroso, Giacomo I² 194, 212.
Lund, Universitätsbibliothek I² 198.
'Lumen animae' I² 121—26 (s. auch Ulrich Putsch).
Lütge, Karl (Organist) II 527⁰, 534*.
Luther, Martin I¹ 29, 338, I² 5, 105, 203, 206, 217, 219, 222, II 38, 51, 59, 243, 282, 539. — L.s Sprache I¹ 4, 41, I² 6, **8—13** (Entwicklung und Bedeutung), 15, **38**, 67¹, **267**ff., 270 (Wortschatz), **271**ff., II 36, 49, 67; Sprache der Psalmenübersetzung I¹ 33. — L. und die neuhochdeutsche Schriftsprache I² 1, 7, **17**, **36**ff., 268, 274, II 39, 46. — L.s Stellung zur Kanzleisprache I² 16, 136f., 243. — L.s Kampf gegen den Wucher I¹ 207, 209.

'Septemberbibel' I² 37⁴, 267, 270, 272; Zitate aus L.s 'Bibelübersetzung' I¹ 99, II 324, 326 f. Nachdrucke I¹ 9, I² 23², 272; 'Sermon vom Wucher' I¹ 209; 'Tischreden' I² 36, 136, 243; 'Rede gegen den Papst' I¹ 376. — Moderne Lutherforschung I² 275—78, 279—82; Lutherjubiläum II 529; Luthersammlung Chr. Fr. B Augustins 95.

Luther, Johann I² 271—74.
Luxemburger, Zeitalter der I² 161, 243.
Luzern II 467.
Lyrik I¹ 272, 313, **342**, 346 (Walthers), I² **73**, II 2 (erotische d. 17. Jahrh.), 35, 133, 135, 160, 171, 196, 360, 382, 444, 529 (religiöse der Musik Bernekers), 540; dramatische L. 135, 145. — Deutsche L. I¹ 257⁰, 345 (Scheidung zwischen ritterlicher und spielmännischer L.), I² 143 (geistliche L.), II 36, 208, 376 (patriotische); mittelhochdeutsche I¹ 256, II 1 (didaktische), 8, 11; romantische 28, 113. — Mittelalterliche 36; französisch-provenzalische I¹ 17, 257⁰ (Liebesl.), 279 (romanische), 331/32, II 11 (Liebesl.); italienische 11¹. — Vgl. auch Goethe und Klopstock. — Gesellschaftsl. I¹ 272, 343; Kunstl. 321, II 35, 197; Liebesl. I¹ 256, 257⁰ (französisch-provenzalische), 272, 278ff., 291, 294, 313, 323, 344 (Walthers), II 11; Vagantenl. I¹ 255, 286, II 111, 113; Volksl. I¹ 272, 313. — Orientalische L. II 296, 381; arabische I¹ 287f., 294 (Kunstl.), 298, 303, 312, 314, 317¹, 320f., 322¹, 323 (a.-persische); islamische 291 (Hofl. Spa-

niens), 299, 311; persische 325 (Hofl.), 326 (Liebesl.) II 277. — Antike L. I[1] 279, II 3, 159; Dithyrambus (bzw. d.bisch) 148, 150, 153, 161, 176, 183, 191f., 197, 209, 271, 312, 356 (d.bischer Stil); hellenistische Lyrik I[1] **316/17**, 322; römische 317[1].
Lysimachos I[1] 315.

M

Maabad, arabischer Sänger I[1] 321.
Maaler, Josua I[2] 22 ('Sprachschatz'), 23[0].
Macarius, der heilige I[1] 114.
'Machtworte' II 147, s. auch Bodmer.
Macpherson II 134 (Herausgabe altirischer Lieder), 138, 150f., 165, 195.
Macrobius I[1] 118.
Madaba in Palaestina I[1] 163.
Madrigal II 145, **185**, 143, 197; provenzalisches M. 20. — M.-poesie 209. — M.stil 217.
Maeterlinck II 527.
Maffei II 8[0], **168** ('Merope')' 212.
Magdeburg I[1] 224, 370f., I[2] 139. — Erzbischof von M. I[1] 219, 371. — Burggrafenamt von M. 363. — M.er Gralspiel 225; M.er Schöppenchronik **219**f., 224f., 231ff., 238f., 242; M.er Weihnachtsfest von 1199: **370**ff., 383.
Mähren, Landesarchiv I[2] 174.
Maier, Mathilde (aus Mainz) II 489.
Mailand I[2] 162.
Maillot de la Treille, pfälzischer Hofbibliothekar I[2] 76, 78.
Maimonismus, Maimoni I[1] 231, 232[0].
Mainz I[2] 21, 24. — Krönung Philipps von Schwaben (1198) I[1] 369, 371. — Erzbischof von M. 223, 362. — Kurfürst von Mainz II 547. — M.er Dom I[1] 82, I[2] 253 (Dombibliothek); M.er Albanskirche I[1] 131.
Makarios I[1] 65.
Makedonios, Bischof und Patriarch v. Konstantinopel I[1] 180.
'Malagis' s. Roman, deutscher.
Malherbe I[1] 41, I[2] 47f., 59[1].
Mallet I[1] 268, II 152.
Mallinger, Mathilde II 478.
Mamre I[1] 113.
Manesse (Vater und Sohn) II 23. — Manessische (Pariser) Liederhandschrift I[2] 75*, II 12, 15, 22[0], 32f.
Manfred, König I[2] 52.
Mangold, Bischof von Passau I[1] 393.
Mannheim II 213, 504; Jubiläum-Musikfest in M. 501, 538.
Mansfeld, Graf von I[1] 371.
Manutius, Aldus I[2] 49[2].
Maqqari I[1] 306, 308[2].
Märchen I[1] 29, 140f., **144**f.. 306, II 205; I[1] 159 (altchristliches Pilgermärchen), II 290 (orientalisches Märchen); M.motive I[1] 107, 117, 144, 156, 160, 285; Reliquienmärchen I[1] 161; Schifferm. 108, 114; Volksm. 161. — Bodmers M. vom Erdmännchen II 21f., 32. — M.oper 218; M.sprache 17[0], 64. — Grimmsche M. 352.
Marchfeld, Schlacht auf dem I[1] 55.
Marcianus Capella I[1] 139.
Marco Bonfili I[2] 266.
Marco Polo II 285, 294, 338, 367.
Marculfus I[2] 234.
Margarethe, Gräfin von Würtemberg I[2] 88.
Margarethe Maultasch I[2] 133.
Margarethe von Limburg I[2] 90.
Margarethe von Savoyen I[2] 84.
Maria de Padilla I[1] 230.
Marienallegorik I[1] 271[2]. — M.-dichtung I[2] 72.
Marienlied, Melker I[1] 80.
Marionettens. München und Paris.
Markull, Friedrich Wilhelm II 530*.
Markward von Anweiler I[1] 363, 366.

Marner, Konrad I[1] 350, I[2] 56, II 1 ('Lobspruch auf die Scham').
Marokko s. Lemprière.
Marot I[2] 49[1], 62, II 18[0].
Marquard vom Stein I[2] 85.
Marschner, Komponist II 484.
Marsilius von Padua I[2] 277 ('Defensor pacis').
Martial I[1] 90.
Martin, der heilige I[1] 353.
Martin, Daniel I[2] 43 ('Grammatica Gallica').
Martini, Simone (aus Siena) I[2] 134, **147**.
Masaccio I[2] 184.
Masolino I[2] 184.
Mason II 174f. ('Elfriede'), 181.
Matthaeus-Interpolation(über den Speerstoß des Longinus) I[1] **176—81**, 250[1].
Matthias Corvinus, König von Ungarn I[1] 225, I[2] 169.
Matthias Farinator de Vienna I[2] 122, 124f.
Matthias von Arras (Prager Dombaumeister Karls IV.) I[2] 177.
Matthias von Janov (böhmischer Vorreformator) I[2] 220.
Matthias von Neumarkt I[2] 174.
Matzat, Heinrich II 507[1], 513f., 540.
Maupertuis II 551.
Maximilian II., König von Bayern II 578.
Maximus Tyrius I[1] 319[1].
Mayr, Martin I[2] 173.
Mechthild, Gräfin von der Pfalz I[2] **80—90**, 93.
Mechthild von Savoyen I[2] 80.
Meckebach, Dietmar von I[2] **249**ff.
Medardus, Abtei des heiligen (Soissons) I[1] 82.
Medeastoff II 160.
Medelsky, Klara II 527.
Medici I[2] 81, II 203 (Medizäerzeit).
Medina I[1] 321, 295.
Medizinische altdeutsche Traktate I[2] 73.
'Medschnûn und Leilah', orientalisches Liebespaar I[1] 329.
Megerlin, Professor in Frankfurt a. M. II 85, 335.
Mehmed II., Sultan II 368[1].
Meichssner, Joh. Elias I[2] 4[1].
Meier, Georg Friedrich II 146.
Meigret, Louis I[2] **43**f., 54, 62; *'le tretté de la grammère françoeze'* 43.
Meiningen II 270, 272.
Meißen I[1] 30, I[2] 204 (Sprache).
Meißen, Heinrich von, gen. Frauenlob II 29[1].
Meistersänger (-singer) I[2] 66f. (Sprachtheorien), II 14, 25, 34, 49 (Sprache der); M.gesang I[2] 73 (Melodiehdschr. d. M.), II 14f.
Mekka I[1] 321, 328.
Melanchton I[1] 207.
'Meleranz', Donauesch. Hdschr. I[2] 90*.
Melodram II 164, 210, 221, **233**f., 329, 382.
Melnik, Nicolaus von I[2] 256.
Memel II 506.
Memling, Hans II 348.
Memmius I[1] 127.
Menander I[1] 92 ('Thais').
Mencke II 73.
Mendelssohn, Felix II 379, 513, 527, 532, 541, 544. — Komposition Goethischer Divanlieder 387f., 403.
Mendelssohn, Moses II 89, 552.
Menzel, Adolf II 459.
Menzel, Wolfgang II 489.
Meriansche Kupfer II 46.
Mermedonen I[1] 111, 114.
Merwan, Statthalter von Medina I[1] 296.
Messe I[1] 370; byzantinische M. 159, **164**, 167 (des Chrysostomos), 171; griechische 167. — Meßliturgie 159; M.parodie 203.
Metapher I[1] 250, 289, II 12, 70, 124, 131.

Metastasio II **167**f., 176, 185, 199, 201, 203, 206, **211**f., 220, 226. — '*La clemenza di Tito*' 167; 'Phaëton' 212.
Metrik, altgermanische I[1] 106; antike II 207; arabische I[1] 298, 306; griechische I[2] 51; lateinische 50. — Metrische Reformen des 17. Jahrh. **40—51, 54—63**, (Apokope 44, 47f., **57—64**, 66f., 206f.; Apostroph s. 'Apostroph'; Elision **42—48**, 54, 59, 64; Hiatus 41ff., 57, 59f., 62—65; Synalöphe 50, 64). — Vers II 148, 197 (reimlos), 201; Reimv. 220, 252, 277 (Reimpaar), 399; Sprechv. 144, 147 (französisch-deutscher), 355. — Antiker V. 222; persischer 391; *V.irréguliers* 201; *Versus literarius* I[1] 103. — Alexandriner I[2] 40, II 125, 134, 144; Anapäst 145; Blankvers 145f., 153, 161, 201, 277; Daktylen I[2] 227, 232[0], II 145; Hexameter I[1] 126, I[2] 48, II 134, 145, 147, 352; leoninische H. I[1] 137; Jamben II 144 (jambische Verse), 161 (Lessings), 222 (Goethes), 355; Knittelvers I[2] **40**, II 220, 352, 355, 390; Rhythmen II 134 (Ossians), 145 (in Opern und Kantaten), 163 (der antiken 'Cantica'), 187; freie R.: 193ff., 197f., 203f., 206f., 220, 222, 253, 356, 432[1] (s. auch Goethe, Klopstock); Terzinen 78 ('Faust'); Tiraden I[1] 103; Trimeter II 71 ('Helena'), 207, 209, 277; Trochäen I[2] 227, 232[0], II 144 (trochäische Verse), 147, 277 (troch. Vierfüßler), 355. — Reim I[1] 267 (der provenzalischen Dichtung), 289 (der arabischen Dichtung), **313** (der abendländischen Lyrik), I[2] 14, 63, II **26**ff.; orientalischer 269, 391; Ursprung des R.s I[1] **326**, II 21; Assonanz 31, 355; Endr. I[1] 125f.; Stabr. 104, 125, 136 (s. auch Alliteration). — Distichen I[1] 137, 313 (distichischer Bau), 317[1], 366, II 146, 252, 277, 279, 352, 390; Ghaselen I[1] 263[1], II 368[1]; bei Hafis, Goethe, Platen **263—267**, 271, 353, 385, 388, 391, 443; Ode 133, 145f., 154; Sonett 355, 385; Stanze 185, 204 (Ariost), 222, 392. Vgl. Goethe, Herder, Klopstock, Lessing; Cursus, Hiatus.
Metz, M.er Drogo-Sakramentar I[1] 213.
Meusebachsche Bibliothek I[2] 34.
Meusel II 93f., 100[1].
Meyer, Heinrich II 351.
Meyerbeer, Giacomo II 475.
Michaëlis, Joh. David II 132, 136.
Michelangelo I[1] 11.
Mikdem Ibn Moafi el-Kaberî I[1] 312[2].
Milič von Kremsier I[2] 135.
Miltiades II 374.
Milton I[1] 42, II 9, 16 (Sprache), 17[0], **41** (Sprache), **129** (Sprache und Stil), **137**f., 139, 143f., 145 (Versmaß), 167, 181, 283, 334, 493, 567. — 'Samson Agonistes' 138; 'Verlorenes Paradies' 9, 14, 41, 146.
Mimus I[1] 285[1]; spätantiker 143, 273, 285, 351.
Miniaturen I[1] 368, I[2] 131[2], 154, 156, 160, 163, 172, 177, 184, 187, 188f., 192, 194[1], 198, I[2] 255 257. — Böhmische M. 116[1], 118, 134. — M.werkstatt des Nicolaus v. Bologna 184. — M.handschriften, M.kunst, M.malerei: böhmische 131[2], 133, 134, 152, 165, 176, 178, 181f., **185**f., 192, 258; Prager 118, 178; mährische 161; Tiroler 120; italienische 171f., 192, 194, 196; sienesische 188[1] (Neapel), 194[1], 195; Pariser 178, 199; romanische 156, 182. — M. des 'Welschen Gastes' 108ff., 134. — Bibel mit M. aus England 193.
Minneallegorien I[1] 77.
'Minneburg' I[1] 77, s. auch Roman, deutscher.

Minnesang I[1] 343, 388, II 20. — M.phraseologie I[1] 305; Sprache des M.s II 13f., 33—36. — Verhältnis des deutschen zum romanischen (provenzalischen) M. I[1] **254**ff.; M. als Gesellschaftsdichtung 258; Terminologie des M.s 259; Kultus der verheirateten Frau im M. 259f.; verschieden von altgermanischer Frauenverehrung 260ff. — Ursprung und Quelle des romanisch-deutschen M.s **262—78**. — Entwicklung des arabisch-spanischen M.s **287—311**; Kunstcharakter dieses M.s und Übernahme in die romanisch-deutsche Poesie **311** bis **333**; hellenistische Liebespoesie 318f.; persische und byzantinische Dichtung als Brücke zwischen hellenistischer u. arabischer **319** bis **323**; Rolle der Musik im arabischen M. **323**ff.; Entwicklung und Verlauf des persischen M.s und sein Verhältnis zum arabischen **325** bis **330**. Verbindungswege zwischen persisch-arabischem und europäischem M. 330—333.

Wiedererweckung des deutschen M.s im 17. Jahrh. II 1—3. — Bodmers M.forschung 4—8, **11—18**, **21**ff., 32—35; Verkennung des mittelalterlichen Frauendienstes 23f. — Herders Stellung zum M. 24—27. — Tiecks Betonung des musikalischen und romantischen Elementes im M. **27—31**; Metrum und Reim 31f. — Problemstellung der modernen M.forschung 35ff. — Minnesänger I[1] 5, 291 (provenzalische Minnesängerinnen), 344, 387f., 394, I[2] 73 (M.hdschrr. des 12. u. 13. Jahrh.), II 10f., 20. — Minnedienst I[1] 158, 278ff., 286, 344. — Minnelieder I[1] 349, II 110, s. auch Minnesang. — Minnelyrik s. Lyrik. — Minnepoesie I[1] 344, s. auch Minnesang. — Minnemystik I[1] 74. — Minnescholastik 387.

'*Modus Liebinc*' etc. s. Sequenz.

Mohamed Schemseddin s. Hafis.

Molière I[1] 43, II 163f.; 'Amphitryon' 164.

Mommsen, Theodor II 513, 556, 573f.

Moncrif II 135.

Montaigne II 3[0], 8.

Montchrétien II 170.

Montesquieu II 359 ('Persanische Briefe'; 'Geist der Gesetze').

Monteverdi II 167.

Montevilla (Mandville), Johann von I[2] 92.

Monumenta Germaniae historica I[1] 50, II 166, 547, 561, 572.

Moreau II 171.

Morhof, Daniel Georg, I[2] 29, 30[2]f., II 3, 7[1].

Moritz, Karl Philipp II 552f.; 'Anton Reiser' 552; 'Von der bildenden Nachahmung des Schönen' 552.

Moriz von Craûn I[1] 149.

Morra, Albert von (Papst Gregor VIII.) I[2] 229f.

Morungen, Heinrich von I[1] 271[1], 305, 382, II 35.

Moschos I[1] 90.

Möser, Justus I[1] 28, II 567.

Moser, Friedrich Karl von II 50.

Mosheim, Lorenz II 38, 44.

Moskau II 471.

Motette II 233, s. auch Berneker.

Mouret II 164.

Mozaraber I[1] 306.

Mozart II 120, 167, 177, 179, 189, 208, 224, 230, 472, 485, 540f.
'*Così fan tutte*' 185; 'Don Juan' 185; 'Figaro' 185; 'Zauberflöte' 206. — 'Symphonie D-dur' 490.

Muallaqât, vorislamische arabische Gedichtsammlung I[1] 292, 293[1], 314, II 284, 336.

Muâwija, Omaijadenfürst († 680) I[1] 294.

Mügeln, Heinrich von I[1] 77 ('Der meide kranz').

Muhamed I[1] 294, 328.
Muhamed Ibn Abdallâh an Numairî I[1] 296.
Mühlhausen I[1] 383.
Müller, Adolf, Arzt und Naturphilosoph († 1811), Verfasser der aus Varnhagens Nachlaß herausgegebenen 'Briefe von der Universität in die Heimat' (Leipzig, Brockhaus 1874) II 114.
Müller, Friedrich (Maler Müller) II 60, 195.
Müller, Johannes von, Historiker II 555.
Müller, Karl Otfried I[1] 13.
Müller, Wilhelm II 110.
Müller, Kanzler von II 332, 365f., 372, 374.
Munachal, persischer Hofdichter in Hira I[1] 293.
München I[2] 82, 87, II 40, 471, 481, 498, 538, 578. — Akademie der Wissenschaften in M. II 392f., 566, 572 (historische Kommission); 'Deutsche Akademie' II 576ff. — Marionettentheater in M. 164. — M.er 'gelehrter Anzeiger' 392. — M.er Hof- und Staatsbibliothek I[2] 70, 95ff.
Mundart s. Sprache.
Mundhir III., persischer Vasallenfürst von Hira I[1] 292, 326.
Münnich, Richard II 525f.
Muratori II 8[0], 22, 128, 140, **166** ('Von der vollkommenen italienischen Poesie'), 212, 567*.
Musaios, Schüler des Nonnos I[1] 318f.
Musäus II 109.
Musik I[1] 322f., I[2] 81, II 123, 145, 159, 167, **208**, **230**, 475, 503, 505, 513, **522**, 524, 531, 533, 535, 543, 545; altgermanische Barden-M. 153; antike M. 229; Ästhetik d. M. 226. — Verbindung von Poesie u. M. 28[1], 129, 132, 135, **137—140**, 145, 149 (Lyrik und M.), 151, 161f., 167, 211, **224**f., 256, 383f.; Drama und M. 118—21, **162** (antike Tragödie), 167, 171, 197, 229, 236; Herder **184—87**, 196f., 225f.; Goethe 190f., 205, 220, 381f., 427; Klopstock 126f., 148, 151, **157—60** (Komposition seiner Oden durch Gluck 157f.); Lessing **175—80**, 186; Schiller **213—16**, **223—26**, 229f. (Komposition der Chöre aus der 'Braut von Messina' durch Berneker 232, 235f.; des 'Siegesfestes' 517, s. auch Berneker); Wagner 485, 489ff., 497; Wieland 202f.; Tanz und M. 138f., 163f., 172f.; Musikproblem in der romantischen Lyrik 28. — Instrumental-M. 139, 177, 179f. (ihr Fortschritt im 18. Jahrh. zu dramatischem 'singendem' Ausdruck), 193, 196, 220f., 229, 237, 524 (moderne Programm-Musik); Vokal-M. 157, 193, 196, 220, 232, 513; Chor-M. s. Chor; Zwischenakts-M. s. Lessing. — Vgl. Araber.
Muskatblut I[1] 266.
'Muspilli' I[1] 110, 125.
Mûtamid, Sultan von Sevilla I[1] 331.
Mutedscherred, Gattin des persischen Vasallenkönigs von Hira I[1] 293.
Muwaschschach, volkstümliche arabische Liedgattung I[1] 312f.
Mykene II 400.
Myle, Abraham van der I[2] 55.
Myller, Christian Heinrich (Hrsg. des Nibelungenliedes usw.) II 30.
Myrmekion, Stadt auf dem Chersones I[1] 114.
Mystagogie, orientalische I[1] 167.
Mysterien, I[1] 85, 118f. — Antike M. 164, 171. — Christliches Mysteriendrama des Mittelalters I[1] 168, II 169, englisches I[1] 247[2], humanistisches II 217.
Mysterium des Abendmahls II 488.
Mystik I[1] 182f., I[2] 72, 104, 276, II 84, 334, 363, 369, 443. — Islamische 368[1]; orientalische 312f.,

364, 373; sûfische 372f.; antitalmudische I[1] 241; hellenische II 372. — Altchristliche I[1] 72, 241[2]; neukatholische II 86; liturgische I[1] 172; Symbolik der christlichen M. II 86, 373. — Deutsche M. I[1] 37[0].
Mythologie I[1] 6, 16, 49, 116, II 128, 241, 271, 291f., 312; skandinavische 152; pangermanische Rassenm. I[1] 42. — Mythenwissenschaft II 400. — Mythologisches Lexikon Hederichs 328.

N

Nâbigha, persischer Hofdichter in Hîra I[1] 293f., 325f.
Näke II 296.
Nanus, massiliotischer Barbarenkönig I[1] 318[1].
Napoléon I[1] 341, II 285, 319, 338, 340ff., 359, 376.
Nationale Bewegung: nationale Rivalität im Mittelalter I[1] 359 (vgl. Reichskanzlei), in den Bemühungen um die neuhochd. Schriftsprache und Literatur I[2] 27f., 52, 53ff. — Vgl. Kaisertum.
Natter, Heinrich, Bildhauer I[1] 337.
Naturalismus II 257.
Naumann, Komponist II 167.
Naevius I[1] 86, 92ff.; 'Tarentilla' 92.
Neapel I[1] 365f., I[2] 142[1], 186, 188f. (Hof der Anjous). — *'terra laboris'* I[1] 366f.
Neander, J. August W. (Kirchenhistoriker) II 114.
Neander, Michael I[2] 30[1].
Nectanerus, Meister I[2] 77.
Neidhart von Reuental I[1] 381, II 1, 35, 135. — N.stil I[1] 196[1].
Nekur Saîd II. I[1] 291[1].
Neptun I[1] 54.
Nero I[1] 251.
Nestorios, Bischof I[1] 182[0].
Neuburg I[2] 92.
Neukirch, Benjamin I[2] 28[2], 30[2], II 51, 75.
Neumann, J. B. II 123*.
Neumarkt s. Johann und Matthias v. Neumarkt.
Neuplatonismus II 373, vgl. Plotin.
'Nibelungenlied' I[1] 26[1], 103, 156, 385, 390, I[2] 73, II 38, 243.
Nicolai, Friedrich II 53 ('Briefe die neueste Literatur betreffend'), 101 ('Sebaldus Nothanker'), 109, 113 ('Feyner kleiner Almanach'), 552, 555.
Nicolaus Amici I[2] 266.
Nicolaus von Bologna I[2] 172, 184f., 192.
Nicolaus de Gorran I[2] 154.
Nicolaus von Kottbus I[2] 256.
Nicolaus von Lyra I[1] 206[1].
Nicolaus von Wyle s. Wyle.
Niebuhr, Barth. Georg II 554, 556.
Niemann, Albert, Opernsänger II 478f.
Niemeyer, Aug. Herm. (1754 bis 1828), Theolog u. Pädagog II 99.
Nietzsche II 124, 245, 363, 498, 500.
Nigellus s. Ermoldus N.; N. Wireker.
Nikostratos I[1] 153f.
Nonnos I[1] 318.
Norbert, Gründer des Prämonstratenserordens I[1] 72.
Nordhausen I[1] 357, 383.
Nordheim I[2] 19.
Nördlingen I[1] 235f.
Normannen I[1] 131f., 260, 262f., 268f., 331f., 364, I[2] 47[1], 149, 180, II 243.
Nösselt, Joh. Aug. (1734—1807), Professor der Theologie in Halle II 104.
Nostradamus II 20[1].
Notker Balbulus I[1] 129, 131f., 135, 140, I[2] 234.
Notker der Deutsche I[1] 83, II 38. — Wessobrunn-Ambras-Wiener N.handschrift I[2] 226.
Novalis s. Hardenberg, Friedrich von.

Novelle I[1] 108, 137, 142, 144f., 151 (im 'Ruodlieb' eingelegte N.), I[2] 201; griechische N. I[1] 50; hellenistische Liebesn.('Hero und Leander') 318f. — Märtyrern. 109. 'Theophilus'n. 137; N. vom 'reichen Kaufmann' I[2] 84; N. von den '7 weisen Meistern' 74, 89; Novellenkranz des 'Ritters von Thurn' 85. — N.nmotive I[1] 138, 156f., 285.

Noverre II 8[0], **211**f., 221; '*Lettres sur la danse ...*' 211, 224.

Nürnberg I[1] 235, I[2] 4, 9 (N.er Lutherdrucke von 1589—1609), 21, 24, 129f., 133, 143, 169, II 40, 489, 551. — Predigerorden St. Catharina zu N. I[2] 173. — N.er Hoftag von 1212: I[1] 393.

O

Oberge, Eilhart von I[2] 72 ('Tristan').

Octavian I[1] 360.

Odatis, asiatische Königstochter I[1] 329.

Odo von Cluny I[1] 80[3].

Odysseus I[1] 55, 153.

Oehlenschläger, Adam II 290 ('Aladdin').

Olearius II 290, 294.

Oelinger, Albert I[2] 15, 24.

Olmütz I[2] 144, 156f., 259, 266. — O.er Metropolitankapitel 142, 145, **151**, 156—59, 166, 176, 186; O.er Gemeindearchiv 156; O.er Studienbibliothek 156f.

Olivier und Artus I[1] 142.

Omaijaden I[1] 287, 289[0], 291[1], 292[1], 294, 297, 299[1], 326f.; spanische O. 297, 304, 307. — O.-Chalifat 321. — Omaijadische Herrschaft 292, 299; o. Prinzessinnen 294.

Omar II. I[1] 295.

Omar Chajjam II 368.

Omar Ibn Abi Rabîa I[1] 294f., 322.

Omar Ibn Hafssôn I[1] 289[0], 300f.

Omar Ibn Laga I[1] 295.

Onyxkelch I[1] 163, 168.

Oper II 118ff., 145, 162, 164f., 171f. 175f., 180, **182—86** (Herder über die Entwicklung der Oper), 210f., 214—17, 227, **476**, 478, 484, 532 (s. auch John Gay); heroische O. 154, 160, 173, 476. — Italienische O. 135, **167**, 185, 215; *Opera seria* 139, 154 (französisch-italienische), 199, 202, 217; *Opera buffa* 203, 206 (s. auch Goethe); französische O. 139 (klassizistische), 159, 165, 183, 185, 212; Pariser 164, 203, 465; deutsche O. 145, **182—85** (Herder über die deutsche O.). — O.nreform 208, 476: Stuttgarter 212; Algarottis 211; Dubos' 164; Metastasios 167; Sulzers (besonders nach Algarotti) 181; Wagners 177.

Opitz, Martin I[1] 33, I[2] 38, 49[1], 62, 67, 206, 227, II 27[1], 30, 35, 38, 40, 45, 49, 58, 67, 144f., 174; O.ens Bemühungen um die Reform der deutschen Poesie und Sprache I[2] 27ff., **40**ff., 45f., 48, **54—60**, 63—66. — 'Teutsche Poemata' 32[1]; 'Aristarch' 27, 41, 48, 57, 60, 62; 'Poëterey 41, 54[1], **57**f., 59[1]; 'Judith' (Operntext) II 145.

'Opus imperfectum super Matthaeum' I[1] 207.

Oratorium II 123 (Schütz u. Händel), **139** (Händel) 190 (kirchliches O.), 209, 219f. (O. Stilquelle für den Chor des modernen Dramas), 233 (Berneker), 236 (deutsches), 390, 524, 532. — Oratoriendichtungen Herders 197, s. auch Berneker, Goethe.

Orcagna I[2] 185.

'Orendel' I[1] 155.

Orgel, hydraulische: ihr Besitz als Triumph des deutschen Kaisertums gerühmt I[1] 130.

Origenes I[1] 63 (über das Hohelied), 65, 106, 127, 162 ('Apologie'), 177 ('Contra Celsum'), 182[0], I[2] 126.

Originalgenie II 7, 12, 48f., 136.

Orla I¹ 383.
Orleans I² 169, 231. — Jungfrau von O. II 457.
Orpheus I¹ 116 (O.sage), 119.
Orsini, Napoleone, Kardinal I² 146.
Osiris I¹ 122.
Osnabrück, Bischof von I¹ 371.
Ossegg, Cisterzienserkloster I² 174. — O.er Formelbuch 174; O.er Hdschrr. 194.
Ossian II **134**f., 136, 138, 150f., 184, 188, 192, 195, 197, 206, 213, 277, 285, 288 (Pseudo-Ossian), 289, 297, 432¹ (O.isches Motiv). — O.übersetzungen Cesarottis 196; Herders 191; Goethes 56f., 191, 194f.; Hovens 213.
Osterspiele I¹ 85.
Oswald von Wolkenstein s. Wolkenstein.
'Oswald, St.' I² 88.
Otfried von Weißenburg I¹ 107, 110, **125—28**, 130, I² 60, 64, 72, 94. **239—42** (Cursus in der Vorrede an Liutbert), II 38, 69. — Heidelberger Handschrift I² 94¹.
Otker (Ogier) I¹ 132.
Otmar, Silvan, Augsburger Drucker I² 269.
Otto I., deutscher Kaiser I¹ 128, 137f., 140, 360.
Otto II., deutscher Kaiser I¹ 128, 140.
Otto III., deutscher Kaiser I¹ 82, 129, I² 234.
Otto IV., deutscher Kaiser I¹ 19, 183¹, 244¹, 355f., 358, **362**, **372** bis **375**, 377—80, 383 (O. und Hermann von Thüringen), 392f.
Otto von St. Blasien I¹ 362.
Otto II. von Brandenburg I¹ 359¹.
Otto von Donyn (1345—1351) I² 250.
Otto, Graf von Vallei I¹ 392f.
Otto I., Pfalzgraf von Mosbach-Neumarkt I² 91.
Otto II., Pfalzgraf von Mosbach (Sohn Ottos I. von M.-N.) I² 89f., 92.
Otto Heinrich (geb. 1502, † 1559), Pfalzgraf bei Rhein, später Kurfürst von der Pfalz I² 75—78, 80*, 90*, 92ff.
Ottokar von Steiermark, 'Österreichische Reimchronik' I¹ 250².
Ottokar II. von Böhmen I² 255, 259.
Ottonen, Zeitalter der I¹ 95, 128, 137, 144, I² 234.
Ovid I¹ 56f., 90, 92, 119, 128, 130, 135, **278**f., 319, 365f., II 286, 298; pseudoovidischer Brief Leanders an Hero 279¹. — 'Amores' I¹ 57, 92; 'Episteln' 318f.; 'Metamorphosen' 56f., 72², 90, 385.
Oxford I¹ 128, 142, 209, II 132. — O.er Benedictinerregel I² 96.

P

Padua I² 142¹, 169, 182f. (Giustos Fresken), 184, 186, 189.
Paësiello, Opernkomponist II 175.
Palermo I¹ 19.
Palestrina II 484, 490 ('Stabat mater').
Palladio II 212.
Palladius 'Vitae patrum' I¹ 114.
Palsgrave I² 43.
Pan I¹ 21.
Pandulphus I² 230.
Pantomime II 163f., 190, 383.
Parabolik I¹ 65 (Weisheitsp.), 72.
Parallelismus I¹ 105 (der Satzglieder), II 70; 'P. membrorum' 133.
Paränese I¹ 126, 189.
Paris I¹ 363, I² 128, 142, 180, 182, 185, 198, 209, 231, II 168, 189, 474, 547; *Theâtre italien* und Komische Oper 164; *École des Chartes* 564. — Wagner in P. 465, 467f., 469f., 478, 485, 490. — P.er Frieden von 1814: 278, 295.
Parler, Peter I² 187.
Parthenon I¹ 171.

Passau I¹ 351, I² 114, 164.
'Passional' I² 89.
'Passio Thomae' I¹ 155. — 'Passio Judeorum Pragensium ...' 242, 249, s. Johannes rusticus quadratus.
Passionsspiel I¹ 85, 188, 189f., 192², 194f., 196¹, 197⁰, 211f., 241.
Alsfelder P. 192ff., 214; Augsburger 200, 202; Benediktbeurer 187, 195; Brixener 193¹; Donaueschinger 191f., 195¹, 199f., 208; Egerer 192², 193¹, 196¹, 200ff.; Frankfurter von 1493: 190, 192; Heidelberger 192; Oberammergauer 202; Tiroler 196f, 204; Wetteranuer 192 (wetteranisch-nassauisches 195, 197 [St. Galler Hdschr.]). —
Passionsbilder 190; P.darstellung 203. — P.liturgie 189; P.predigt 189f., **206**.
Patois I² 46.
Paulus, Heinr. Eberh. Gottlob (1761—1851), Professor der Theologie II 303.
Paulus von Theben I¹ 110, 123.
Pavia I² 169.
Pedro, König von Kastilien (Sohn Alfons' XI.) I¹ **228**ff., 234.
Peele, Georg ('David und Bethsabe') II 138.
Péletier I² 44.
'*Pèlerinage de Charlemagne*' I¹ 133, s. Karl d. Gr.
Pelzel, Franz Martin (1734—1801), Geschichtsschreiber Böhmens I² 211.
Penelope I¹ 153.
Percy, Thomas II 23, 34, 134f., 151, 459.
Pergolesi II 152 ('Stabat mater').
Perseus I¹ 317¹.
Persius I¹ 135.
'*Pervigilium Veneris*' II 110.
Pest II 471.
Pestalozzi II 321, 398.
Peter von Eboli I¹ 366—70.
Petersburg II 471.
Petrarca I¹ 43, 304, 306², I² 53, 83, 132ff., 142f. (Briefwechsel P.s mit Karl IV., Johann von Neumarkt, Ernst von Prag), **145—48** (Schriften P.s im Olmützer Codex 509), 150, **157**, 162, 173f., 181f., 188, 193 (P.s Handschriftenbesitz), 195, 197, 199 (Reste d. Bibliothek P.s in Paris), 210f., 215, 217 (italienischer Humanismus Ps.), 220, 224, 260, 264 (Einfluß P.s auf den deutschen Osten), 265f., II 3⁰, 11¹, 143, 167, 185, 188, 298, 494. — '*De remediis utriusque fortunae*' 133; 'Griseldis' I² 84, 158; Laura 147², 194¹.
Petri, Adam (Buchdrucker) I² 23².
Petrus Comestor I¹ 359*.
Petrus Damianus I² 233.
Petrus Denaisius I² 30².
Petrus Diakonus, Bibliothekar von Monte Cassino I¹ 160.
Petrus von Jauer I² 161, 252.
Petrus de Vinea I² 52, 237, 254, 259.
Petrus Johannis Olivi I¹ 185f.
Pfennig, goldener (Judensteuer in Deutschland) I¹ 228.
Pfintzing, Georg I² 173.
Pflug, Johannes, s. Johannes von Saaz und Rabenstein.
Pforr, Anton von I² 74, 84.
Philipp, Kurfürst von der Pfalz (1476—1508), I² 90f.
Philipp von Schwaben, deutscher König I¹ 19, 183¹, 354ff., **357**f. (Ph. und Walther von der Vogelweide), 360f. (Ph. im Besitz der rechtmäßigen Krone), 362, 368ff., **372**ff., 379f., **382**ff. (Ph.s Verhältnis zu Hermann von Thüringen), 389, 393.
Philipp der Schöne, König von Frankreich I¹ 250².
Philipp August, König von Frankreich I¹ 358.
Philipp Wilhelm, Kurfürst der Linie Pfalz-Neuburg (1653—90) I² 74.
Philippi, Joh. Ernst, Professor in Halle II 99.

Philo I¹ 171.
Philologie I¹ 3, 5, **10—16**, 39, 49ff., 86, 144, 298(mittelalterliche), II 15, 93, 437¹, 550, 557, 571; nationale Ph. 254, 362f. — Altsprachliche 558; Goethe-Ph. s. Goethe; klassische Ph. I¹ 3; orientalische Ph. I¹ 265, II 3, 330¹; romanische Ph. in Deutschland 33.
Philostrat(os) I¹ 123, 154¹.
'Phönix', altenglische Allegorie I¹ 107.
'Physiologus' I¹ 107, 162.
Piccini II 203.
Piccolomini s. Aeneas Sylvius.
Pier della Vigna s. Petrus de Vinea.
Pier Paolo Vergerio der Ältere I² 146.
Pierre, Berhardin de St. P. II 288f.; '*Études de la nature*' 288; '*Paul et Virginie*' 289.
Pietismus II 86, 99, 143.
Pietro s. Calepio, Valle.
Pilgrim, Bischof von Passau I¹ 137.
Pindar II 148f. (Lyrik u. chorische Strophik), 188, 192f., 271, 335, 355.
Pindemonte, Ippolito II 212.
Pippin der Kleine I¹ 132(Kampf mit dem Löwen).
Pippin, Sohn Ludwig des Frommen I¹ 130.
Pirkheimer, Johannes I² 173.
Pisani I² 185.
'*Pistis Sophia*' (gnostische Schrift des 3. Jahrh.) I¹ 162.
Pius II., Papst s. Aeneas Sylvius.
Pius IX., Papst I¹ 335.
Planetenbücher I² 93; P.traktate 73.
Plassenburg bei Kulmbach I² 82.
Platen, August Graf von II 322, 385 ('Ghaselen'), 391, 459.
Plato I¹ 14, **118** ('Staat'), 121f., I² 126, 220, II 335, 369, **371**ff. (Goethe u. Pl. in der 'Farbenlehre' und im 'Divan'), 371* ('Symposion'). — Platonismus 373. — Platonische Eroslehre I¹ 63, 70.
Plautus I¹ 92.
Pléiade française I² 41, 43, 55, 59¹.
Pleier 'Meleranz' I² 101; 'Tandareis' 86.
Plenningen, Dietrich von I² 91.*
Plinius I¹ 152, 154, I² 147¹ (Pl. handschrift d. Petrarca); 'Historia naturalis' I¹ 72², 154.
Plotin II 369, 372, vgl. Neuplatonismus.
Plotius, Marius I² 50.
Plutarch I¹ 118, 122.
Podiebrad, König Georg von I² 155 ('Formelbuch').
Poetik des Mittelalters I¹ 17, 392¹, I² 51, II 3; lateinische I¹ 54, 57, 284, II 2(humanistische); Renaissancep. II 6f.; romantische P. 28. — Vergleichende P. 344, 400. — P. Chr. Weises 145; J. C. Scaligers 169. — Vgl. Opitz.
Poggio I² 83f.
Pogner II 470.
Polemon I¹ 154.
Polyklet I¹ 171.
Pontanus I² 55.
'Pontus und Sidonia' s. Roman, deutscher.
Pope I¹ 42, II 129.
Pöppelmann, Baumeister II 123*.
Potsdam II 100.
Prachatitz im Böhmerwald I² 167f.
Prag I² **129**ff. (führende Rolle P.s in der deutschen Kultur des 14. und 15. Jahrh.), 137, 155, 161, 164 (böhmisch-mährisches Literaturzentrum), 185 (Aufenthalt Klenkoks in P.), 208, 210, 252, 257, 266, II 471. — Bibliotheken I² 152, 154(böhmisches Museum), 155 (Metropolitankapitel), 166, **174**ff.; Miniaturmalerei 133f., **178**; Rienzo in P. 194 (P.er Briefkodex), 215. — P.er Judenschaft 240, 242.
Prasch, Joh. Ludwig I² 28².

Praxiteles I[1] 11 (Hermes).
'Predigten', deutsche I[2] 226.
[Prévost d'Exiles], '*Manon Lescaut*' I[1] 101.
Priscian I[1] 126, I[2] 50.
Properz II 286, 298.
Prophetenspiele I[1] 85.
Proserpina I[1] 119, 243.
Proterius, Diener des I[1] 137.
Provence I[1] 169.
Prudentius I[1] **123**ff. (Hymnendichtung), 155, I[2] 239. — 'Apotheose Christi' I[1]128; 'Dittochaeon' 155; 'Hamartigenia' 116; 'Psychomachia' 59, 95, 128, 139, 243.
Prüß, Johann I[2] 3[1].
Pseudo-Clementinische Homilien u. Rekognitionen I[1] 109, 119.
Pseudo-Salomonisches Spruchbuch I[1] 87, 91.
Pseudo-Turpin, Chronik des I[1] 134.
Ptolemaeer, Zeitalter der I[1] 116, 134.
Ptolemaeus III. Euergetes I[1] 315.
Ptolemaeus I. Lagi I[1] 315.
[Ptolemaeus] Philadelphus I[1] 315.
Puchelsperger, Johannes (aus Eger) I[2] 170.
Puellae cantantes I[1] 351.
Purcell II 146.
Purchard II., Abt von St. Gallen I[1] 83.
Puschmann, Adolf I[2] 9, 54[1], 58[1], 66.
Puteoli I[1] 365, 367.
Püterich, Jacob, von Reichertshausen I[2] 79f., 85—90, 94, 110[1]; 'Ehrenbrief' 79, 82, 85ff., 96/97, 110[1].
Putsch, Ulrich I[2] 119f., **121**f., 124f.; '*Daz liecht der seel*' 120ff., s. auch '*Lumen animae*'.
Pyra, Jac. Imm. II 110, 125, 146 ('Freundschaftliche Lieder'), 149.
Pyrrhus, König von Epirus I[1] 315.

Q

Ouedlinburg I[1] 224.
Quinault II 164, 171, 185.
Quirin, heiliger I[1] 394.

R

Rabe, Frankfurter Buchdrucker I[2] 9.
Rabbinerschulen, Schriftgelehrsamkeit der I[1] 64. — Hellenistischer Rabbinismus 72. — Rabbinische Schultradition 72. — R.-synoden im 14. Jahrh. 226.
Rabelais I[1] 43; 'Gargantua' 101.
Rabener, G. W. II 40, 48.
'Rabenschlacht' I[2] 73.
Rabenstein, Johannes der Jüngere von, Domprobst von Wyšehrad I[2] **168ff.**
Rabenstein, Johannes Pflug von, Herr von Petschwaw usw. I[2] 66.
Rabenstein, Johannes Pflug von, s. Johannes von Saaz.
Rabenstein, Prokop von, Bruder Johannes des Jüngeren I[2] 168.
Rabula, syrisches Evangeliar des (586) I[1] 82.
Racine I[2] 42, II 163, 168, **171**(R.s Stellung zur französischen Tragödie), 177, 203. — 'Athalie' 171, 174, 181; 'Esther' 171; 'Mithridate' 163.
Radl II 268.
Raffaël I[1] 11 (Fresken), II 357f.
Raigern, Benediktinerstift I[2] 173f.
Raimund, Graf von Barcelona II 20.
Raimund, Erzbischof von Toledo I[2] 124.
Rainald von Dassel s. Dassel.
Rambouillet, Hotel I[1] 344.
Rambow, Sanderus I[2] 157f.
Rameau, Jean Philippe (1683 bis 1764), französischer Komponist II 159 (Begründer der nationalen französischen Oper), 165, 167, 212.

Ramler, Karl Wilhelm I² 38, II 110, 150f. (musikalische Idylle 'Der Mai'), 552.
Ramus, Peter I² 44.
Ranke, Leopold I² 227, II 556, 577 (Akademieausgabe d. Werke R.), 578 (R.s Pläne einer deutschen Akademie).
Rapot von Ortenburg, Pfalzgraf von Bayern I¹ 393.
Rat, Jörg I² 88.
Ratichius, Wolfgang I² 11, 27 ('Methodus nova').
Rationalismus I¹ 14, II 92, 99, 109, 166 (französischer), 566.
Rätsel-Eristik I¹ 285.
Rauda, Geliebte des Waddâch I¹ 296.
Raudnitz I² 175 (Schloßbibliothek), 214 (Gefängnis Rienzos), 177f. (R.er Bilderhandschriften); Augustinerkloster zu R. 176f. (Beziehungen zu Avignon), 186f. (Augustinerchorherrn).
Raumer, Friedrich von II 114.
Raumer, Karl von II 114.
Raumsland I¹ 350.
ravenn, mhd. = arabisch *'rebāne'*, *'rebāb'* I¹ 323f.
Ravenna: St. Apollinare I¹ 82, 163.
Ravensberg, Graf von I¹ 371.
Rechtsbücher, deutsche des 15. Jahrh. II 57.
Rederyker, Amsterdamer Kammer der I² 30¹.
Reformation I¹ 207, I² 10, 14, 98, **105**, 164, 200, 209, 225, 275, 280ff., II 122, 243; Zeitalter der R. I¹ 27, 206, 211, 373, I² 104, 106, 108, 127, 140, 141, 222, 237, II 352. — Goethe und das Jubelfest der R. 365.
Regenbogen, Meistersänger I¹ 266.
Regensburg I¹ 235, I² 164.
Reger, Max II 504f., 540f.
Rehberg, Auguste II 265.
Reichardt, Komponist II 110, **112**f., 157, 189, 206, 353, 383f., 523. — 'Lieder geselliger Freude' 113.
Reichardt, Luise II 113.
Reichskanzlei und Reichsministerialen Träger des staufischen nationalen Imperialismus I¹ 357–371.
Reichspolizeiverordnung von 1577, I¹ 209.
Reil II 114.
Reimchroniken der Palatina I² 73.
Reims, Dom von I¹ 213.
'Reinalt von Montelban' s. Roman, deutscher.
Reinfried von Braunschweig I¹ 323.
Reinmar der Alte (von Hagenau) I¹ 305, 394; Lehrer Walthers von der Vogelweide 344f., 381, 384f.; R.s poetische Disputation mit Walther über die Minne **386**f.
Reinmar von Zweter s. Zweter.
Reisebeschreibungen, altdeutsche I² 73.
Reiske, Johann Jakob II 26 ('Entwurf der Arabischen Dichterey'), 289.
Reliquienkasten, französischer I¹ 213.
Rembrandt II 160.
Renaissance I¹ 5, 30, I² 12, 14, 56, 106, 125, 128, 141, **149**f., 163, 200, **235**f., 237, 245 (Frühr.), II 2³, 6 (Universalismus), 11¹ (R.-Gelehrsamkeit), 124, 126, 208, 282, 298. — Sehnsucht u. Traumlust Urgefühle aller R. I¹ 368. — Persische R. unter den Sassaniden II 343. — Angelsächsische R. I¹ 127, I² 235. — Karolingische R. I¹ 124 (R.-dichtung), 127, I² 179, 235. — Ottonische 179, 235. — Staufische I¹ 367. — Italienische 56, 306², 367 (Protor. Peters von Eboli), 368, I² 52 (Frühr.), 56, 74, 80, 83, 167, **180** (vorbereitet durch die juristische R. und die Rhetorikstudien von

Bologna), 211, 213 (Romkultus der R.), 260, II 212, 217 (R.oper). — Französische I² 41 (R.epik und -lyrik); s. auch Tragödie. — Deutsche R. am Ende des Mittelalters 53, 128, 150, 173 (Nürnbergs Einfluß); böhmische R. 132. — R.drama II 198 (europäisches), 221 (vorklassizistisches). — R.dichtung I² 31⁰, 54f., II 49. — R.kultur 3, 123. — R.literatur, nationale I² 52; deutsche I¹ 33. — R.poesie I² 27. — R.poetik II 7, 169. — Pseudo-Renaissancen des Mittelalters I¹ 306². — Vgl. auch Irnerius, Salerno.

Repkow s. Eike von Repgau.

Restitution, lautliche I¹ 41, I² 65, 206f.

Reuber, Justus I² 94.

Reuchlin I² 91.

Reutlingen (Orthographie um 1490) I² 13⁰.

Revolution, französische I¹ 341, II 245, 341, 554; Zeitalter der Revolution 278, 293. — R. von 1848: 465. — Literaturr. des 18. Jahrhunderts I¹ 34, 340, 342, I² 139, 142, 205, II 11, 24, 51, 152; geistige R. I² 200; R. der Sprache 206. — R.sdrama s. Goethe.

Rhetorenschulen I¹ 57. — Rhetoriken, mittelalterliche lateinische 54, 57, s. auch Poetik.

Rhetorik, Pflege der: ihr Aufschwung in Italien seit der Mitte des 11. Jahrhs. bereitet die Renaissance vor I² 51f., 180, 230, 235f., 259f.

Riccoboni II 8⁰, 168f., 212; 'Geschichte des italienischen Theaters' 168; 'Historische und kritische Betrachtungen . . .' 168.

Richard Löwenherz I¹ 358, 360, 384.

Richardson II 160, 189.

Richental, Ulrich von I² 119.

Richter, Jean Paul Friedrich II 435, 512, 577.

Riedel, Karl (Chordirigent) II 527.

Riedrer, Friedrich I² 3, 13¹, 16²; 'Spiegel der wahren Rhetorik' 3.

Riemer II 78, (364f.).

Rienzo, Cola di I¹ 306², 367, I² 53, 134, 142, 157, 175, 187, 193, 210, 260, 264ff. — Geschichtliche Würdigung R.s **211—16**; Sprach- und Stilkunst R.s **224**f.; R. und Wagner II 493f. — Briefsammlung R.s in dem Ossegger Formelbuch I² 174f., 194; Prager Briefkodex R.s 194f.; R.s Korrespondenz mit dem karolinischen Kreis 143, 195.

Riese (Kastenschreiber, Freund Goethes) II 305.

Riga II 189, 197, 465.

Risorgimento II 196, 212.

Ritter, Karl (Geograph) II 398, 556.

Ritter, Stephan I² 65 (*'Grammatica nova'*).

Ritter, Julie (Freundin Wagners) II 492.

'Ritter von Thurn' s. Marquard vom Stein.

Ritterorden, deutscher I² 107, 114.

Rivius, Johannes I² 15¹.

Robert, König von Frankreich († 1031) I¹ 144, 274.

Robert, König von Neapel († 1343) I² 183f., 188, 193, 195.

Robert de Borron I¹ 167.

Robortello II 172.

Roger Bacon I¹ 185.

Roger Friedrich, Sohn Heinrichs VI. I¹ 366.

Rokoko II 22⁰.

Roland I¹ 134. — Rolandslied 27 (französisches), 103, I² 72. — 'Pfingstspiel von Roland' I¹ 224.

Rom I¹ 119, 130, 226, 352, 392, I² 71 (altdeutsche Handschr. in R.), 74 (Heidelberger Handschr.

in R.), 169 (Joh. v. Rabenstein in R.), 209, 214 (Rienzo als Machthaber in R.), 231, II 348[1], 493f., 552. — Vaticana in R. I[2] 77, 190. — Kirche der heiligen Agnes I[1] 123; Krypta des heiligen Sixtus in R. 123. — Trajanssäule in R. 84. — S. auch Renaissance.

Roman: Bedeutung und Geschichte des Wortes Roman I[1] **101**ff.; moderner Roman 103, 285, II 249; akademischer R. 98; humoristisch-satirischer Zeitr. 99, s. auch Laukhard. — Antiker R. I[1] 114, 141, 158, 280, 283, 284 (R.kunst); antiker Familienr. 109, 119 (christlicher), 280; antiker Abenteuerr. 109, 279, 282, 284; antiker Reiser. 108 (R.geschichten), 136, 154, 284; orientalischer R. 'Amor u. Psyche' 280; persischer Liebesr. in Versen 327[2], **328**ff.; griechischer R. 50, 108f., 122, 153 (frühmittelalterlicher), 155, 281 (erotischer), 283, II 110 (spätgriechischer); hellenistischer R. I[1] 108f., 153; gnostischer R. '*Descensus ad inferos*' 122; sophistischer 119, 153f., 283, 368. — Alexanderroman: 117, 154, 280, 283; antiker 134f.; lateinische Bearbeitung 279, I[2] 91; des Priesters Leo I[1] 134; des Julius Valerius 134; englische Bearbeitung 158. — Apolloniusroman 154, 280; spätlateinische Bearbeitung 279; mittelalterliche 135; englische 158. — Trojaroman: Bearbeitung durch Dares und Dictys 280, 285[2]; lateinische Fassung des Guido von Columna I[2] 91; französische Bearbeitung I[1] 384. — Lateinischer Roman I[2] 91; 'Ruodlieb' I[1] 144—58 (Analyse und Charakteristik), 282ff. — Mittelalterlicher höfisch-ritterlicher (Liebes-) Roman 76f., 259 ('Flore u. Blancheflor', 'Eneas u. Lavinia', 'Lanzelot u. Ginover'), **279—83**, 310, 311, 313; I[2] 90*, 108, II 20; Artusroman I[1] 243, I[2] 87, II 20; Gralroman I[1] 169, I[2] 87; 'Tristan u. Isolde' I[1] 259, 330, I[2] 91, 93; 'Lanzelot' I[2] 85; 'Titurel' I[1] 76, 78, I[2] 72; 'Lohengrin' I[1] 76, I[2] 72, 87. — Französische Romane: des Mittelalters I[2] 85, I[1] 280 ('Parthenopeus'); '*Roman de la rose*' 77; 'Melusine' 88; der modernen Zeit 101ff. (Schäferr., heroisch-galanter R., R. des 19. Jahrh.). — Deutsche Prosaromane des 15. Jahrh. I[2] 73f., 84ff., 201. — Niederländischer Roman 85. — Englischer Roman I[1] 101.

Romanismus: die drei Rezeptionen des R. in Deutschland I[2] 178ff.

Romanos I., byzantinischer Kaiser (1028—1034) I[1] 153.

Romantik I[1] 15, 335, 342, I[2] 280, II 22[0], 28 (Verhältnis zur Musik), 210, 229, 294, 337, 347, 362, 376, 540; Zeitalter der Romantik I[1] 24, 267, 344, II 15, 35, 110, 567. — R. und deutsche Philologie I[1] 3, 14, 16, 49, II 363, 555. — Verhältnis der deutschen R. zum Orient II **290—93**; Goethes 'Divan' und die R. **351**f., 355, 358, 360f. — Poesie der deutschen R. und Neur. I[1] 340. — Persische Liebesromantik 60; R. des Hellenismus 23f.; neuplatonische u. -pythagoreische R. 108. — Romantiker 15, 260, II 14[1], 30 (R. und d. Minnesang) 293, 360, 364.

Romanzen I[1] 230, II 131; neugriechische 351; französische I[1] 229, II 355 (Cidr.); provenzalische 20; spanische I[1] 307, II 26[0], 131, 355.

Rompler von Löwenhalt I[2] 4[1], 60.

Ronsard, Pierre I[1] 41, I[2] 43, II 40, 169; R.s Sprachregeln I[2] 45—48; R.s Einfluß auf Opitz

41f., 55, 57, 59f.; *'Abbregé de l'art poetique françois'* 41.
rôr Angelruten I[1] 376.
Rosa, Frater, Nürnberger Dominikaner I[2] 173.
Rosenbaum, Komponist II 152.
Rosenberg, böhmisches Adelsgeschlecht I[2] 163, 165, 167f., 170; R.isches Archiv 164, 166 (Schloß).
'Rosengarten' I[2] 73, 91.
Rosmer, Ernst (Elsa Bernstein, geb. Porges) II 234 ('Königskinder').
'Roßarzneibücher', altdeutsche I[2] 73.
Rothenburg, Reichsministeriale von I[1] 389f.
'Rother' I[2] 72.
Rotlev, Martin († 1392) I[2] 257.
Rotwelsch I[1] 395, II 98.
Rottenburg I[2] 82.
Rousseau I[1] 116, II 8[0], 163ff., 180, 196, 201, 203, 207f., 221, 285, **288**ff,, 297, 359, 476, 485. — R. als Lehrer Herders 150, 184f., 189f.; R.s Einfluß auf Schiller 222, 246. — *'Le devin du village'* 154, 196; 'Neue Heloise' I[1] 101, II 48, 191 (Einfluß auf Goethes 'Werther'); 'Pygmalion' 156, 200, 204; 'Musiklexikon' 189, 214.
Rubens II 358.
Rubico I[1] 365.
Ruccelai, Giovanni (1475—1525) II 168f.; 'Rosemonda' 169.
Rückert, Friedrich II 322, 391; 'Östliche Rosen' 381, 385.
Rudolf von Ems I[2] 72, 88; 'Weltchronik' 78, 103; 'Wilhelm von Orlens' 86, 88f.
Rudolf von Habsburg I[1] 55, 223, I[2] 162.
Rudolf IV., Markgraf von Hachberg I[2] 88.
Rudolf, Graf von Neuenburg II 17.
Rufinus I[1] 64, 116.
'Rufus-Chronik' I[1] 226[1].
Rugge, Heinrich von I[1] 271[1].
Rumolt I[1] 390.
Runge, Philipp Otto II 434.
'Rüners', irländische oder hochländische II 131.
'Ruodlieb' s. Roman, lateinischer.
Ruof, Jakob 'Etter Heini' I[1] 210.
Rupert von Deutz, Kommentator des Hohenliedes I[1] **70—73.** 74f.
Ruprecht I., Pfalzgraf bei Rhein (geb. 1309, reg. 1327—90) I[2] 78, 80.
Ruprecht III., deutscher König I[2] 80, 94.
Ruprecht, Sohn des Pfalzgrafen Stephan von Simmern I[2] 90.
Ruprecht, Pfalzgraf, Erzbischof von Köln (1463—80) I[2] 89f.
Ruprecht, Pfalzgraf, Bischof von Straßburg (1440—78) I[1] 90.
Rustam und Isfandjâr I[1] 328[2].
Ruysbroek, Prior des Augustinerklosters Groenendael I[2] 135.

S

Saad Addaula, jüdischer Leibarzt I[1] 231[3].
Saadi, persischer Dichter II 284, 352, 371; 'Rosengarten' 95.
Saba, Königin von II 285, 338, 371.
'Sacerdos et Lupus' I[1] 142.
Sachs, Hans II 351; Sprache I[1] 4, 29, I[2] 67, II 36, 51; Vers 252. — Goethes Hans Sachsische Gedichte I[1] 34.
Sachsenheim, Hermann von I[2] **83**, 91; 'Spiegel' 83; 'Gedicht von der Grasmetze' 83; 'die Mohrin' 83.
'Sachsenspiegel' s. Eike von Repgau.
Sacy, Silvestre de II 289, 367.
'Sadschal' (volkstümliche arabische Liedgattung) I[1] 312.
Saîd Ibn-Dschûdi I[1] 289[0], **300—03.**
Saladin I[1] 384, II 374.
Sale, Koranübersetzer II 26, 335.
Salem (Salmannsweiler) am Bodensee, Reichsabtei I[2] 71.

Salerno, Schule von I¹ 367.
Salieri, Antonio (1750—1825), Komponist II 153.
Sallust I¹ 129.
'Salman und Morolf' I¹ 155.
Salmannsweiler, Abt Johannes von I² 88.
Salomon Petit, französischer Kabbalist I¹ 232⁰.
Salutati, Florentiner Kanzler I² 195.
Salviati, Leonardo (1540—80) I² 53 (Mitbegründer der *Accademia della Crusca*, kritischer Herausgeber des handschriftlichen Textes der Literaturwerke des Trecento).
Salvini, Anton Maria (1653—1729) II 20¹.
Salzburg I² 88.
Samarra, Chalifenresidenz im 9. Jahrh. I¹ 327⁰.
Sanders, Daniel II 392f.
Sanskrit II 291 (Bekanntwerden in den 80er Jahren des 18. Jahrh.).
Sanok, Gregor von I² 265.
Sarkophagrelief, frühchristliches I¹ 119.
Sassaniden I¹ 327, II 343, 425f.
Sattler, Johann Rudolf, 'Teutsche Orthographey und Phraseologey' I² 26, 65.
Savaric von Mauleon, Troubadour I¹ 87ff.
Savigny II 32, 556.
Saxo Grammaticus I¹ 256.
Scaliger, Joseph Justus I² 53, II 2.
Scaliger, Julius Caesar I² 55, II 40, 169, 172.
Scarlatti, Alessandro (1659—1725), Komponist II 167.
Scedius, Caspar I² 75.
Schadow, Joh. Gottfried II 430¹.
Schaller, Lorenz I² 173.
Schams-uddîn Muhammad Hâfiz († 1389) II 269.
Schaper, Fritz (Bildhauer) II 450.
Schauspiele, altdeutsche geistliche II 197.
Schede, Paul (Melissus) I² 49², 57f., **60**ff.; 'Psalmen Davids' 62; 'Introductio in linguam germanicam' 62.
Schedel, Hartmann I² 183.
Schefer, Leopold II 322.
Scheffel, Joseph Viktor II 358.
Scheibe (Hamburger Musiker) II 177.
Scheidewand, literarisch-soziale zwischen ritterlicher und spielmännischer Lyrik von Walther v. d. Vogelweide niedergelegt I¹ 344f.
Scheid(t), Kaspar I² 54; 'Grobianus' 49¹.
Scheinpflug, Paul (Komponist) II 525f.
Schelling, F. W. J. II **290**f.: 292f., 364.
Schema, traditionelles der mittelalterlichen Geschichtschreibung I¹ 349.
Scherer, Wilhelm I¹ **6**f., 15, 17, 58, 144, 256, 257⁰, 258, 339, I² 34f., 41, 203, 209, II 61, 70, 82, 213, 226, 398f., 558, 560f.; 'Anfänge des deutschen Prosaromans' I² 81, 85, 87, 90; 'Geschichte d. dtsch. Dichtg. im 11. u. 12. Jahrh.' I¹ 58; 'Geschichte der deutschen Sprache' 16; 'Literaturgeschichte' I² 114; 'Vorträge und Aufsätze' I¹ 6.
Scherz, Johann I² 86, II 2¹. ('Thesaurus'), 12f.
Schiller I² 28, 206, 227, II 144, 159, 163, 174f., 185, 195f., 202, 218, 284, 288, 323, 336, 340f., 357f., 361, (363), 372, 412, 483, 486, 489, 493, 517, 525, 569; Sch.s Sprache 60, 126, 244; Urteil über den 'Messias' 142. — Sch.s Reform des deutschen Dramas: 116—20 (Sch.s und R. Wagners Verwandtschaft); Einwirkung der antiken Tragödie 121, **207—10**, 240; Einfluß der Oper **211—14**

(italienische O. 211f., Glucksche O. 213f.); der Chor in Sch.s Tragödien 184; das musikalische Problem des Chors **215**ff., **219f.**, **222—30** (Gegensatz und Übereinstimmung in den Ansichten Sch.s [Goethes] und Herders 223—27); Bernekers Komposition der Chöre zur 'Braut von Messina' **233—37**, 529f. — Sch.s Dramatik und ihre Bedeutung für das deutsche Volk **238—43**; Sch. als Aristokrat d. Geistes 245f.; Sch.s Freiheitsbegriff 244f. — Sch. und Goethe **247—53**. — Sch. der Dichter der deutschen Jugend 255; mutmaßliche Stellung Sch.s zur Dichtung der Gegenwart 255—58; seine Wirkung auf die moderne Zeit 258—62; Sch.s Beziehungen zu Berlin 467f., 555. —

Gedichte: 'Anthologie' 213; 'An den Frühling' 525; 'Das Lied an die Freude' 260; 'Das Siegesfest' 233, 517, 525, 539; 'Die Götter Griechenlands' I¹ 28, II 241; 'Die Künstler' 258; 'Das Lied von der Glocke' I² 281, II 249; Balladen: 255; 'Der Gang nach dem Eisenhammer' 248; 'Der Graf von Habsburg' 243; 'Der Kampf mit dem Drachen' 243; 'Hero und Leander' 525, 539. — 'Säkulargedicht' I¹ 45, II 116, 240, 253f., 261. — Dramen: 'Der Jahrmarkt' (Singspiel) 213; 'Die Braut von Messina' Vorrede 173, 222f.; 121ff., 165, 171f., 195, 198f., 207—10, 215—19, 221f., 224ff., 228f., 233, 236, 256, 258, 476f., 525, 529, 532, 534*; 'Die Jungfrau von Orleans' 120, 220, 222, 243, 256, 527; 'Die Räuber' 5¹, 211, 213f., 226, 239, 242, 245, (460); 'Don Carlos' 209, 239, 242; 'Kabale und Liebe' ('Luise Millerin') 213, 239, 245, 256; 'Maria Stuart' 120, 170, 222, 243, 456; 'Turandot' 120, 220/21; 'Wallenstein' 226, 242, 249f. ('Lager'), 250, 256; 'Wilhelm Tell' I² 281, II 5¹ 120, 221, 226, 239f., 242, 245, 249. — Dramatische Fragmente 117; 'Demetrius' 226, 249; 'Maltheser' 209; 'Polizei' 258. — Prosaschriften: 'Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen' 246; 'Ästhetische Erziehung des Menschen' 245, 247; 'Naive und sentimentalische Dichtung' 128/29; 'Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie' 215. — 'Geschichte des 30jährigen Krieges' 251. — 'Horen' 130, 207, 553; 'Xenien' 246. — Theaterbearbeitung des 'Egmont' 249. —

Schillerdenkmal von Begas 233, 517; ostpreußisches 517. — Sch. feier 1905: 259; 1909: 116¹, 233.

Schilter, Johann II 2¹ ('Thesaurus'), 12.

Schinkel II 476f.

Schirach, Magister II 99¹.

Schiras, Stadt in Persien II 285, 287, 300, 306f., 342, 367f., 377.

Schirmer, David I² 31⁰ ('Rosengepüsche').

Schlägl, oberösterreich. Praemonstratenserstift I² 168—171.

Schlegel, Johann Adolf II 40.

Schlegel, Johann Elias II 40, 160, 172, 174.

Schlegel, Brüder I¹ 258, 267, II 25². — August Wilhelm I¹ 254, 307, II 25², 455; 'Universitätsvorlesungen' 31f., 34¹; 'Observations . . .' I¹ 267. — Friedrich II 292, 295, 364; 'Alarcos' 210; 'Athenaeum' 290; Calderon-Übersetzung 337, 355; 'Deutsches Museum' 350¹; 'Europa' 290, 425; 'Über die Sprache und Weisheit der Inder' 291; 'Wiener Vorlesungen' 25².

Schleiermacher II 114, 554.

Schlenther, Paul II 527.

Schlick, Caspar, kaiserlicher Kanzler I² 170.

Schlosser, Familie II 305, 347f. — Christian 348¹, 349, 351, 364. — Fritz 348¹.

Schlüter, Andreas I¹ 6, II 123*.

Schmid (Schmidt), Sebastian (1617 bis 1696), Theologieprofessor in Straßburg II 325f.

Schneuber, Joh. Matthias I² 60.

Schnitzler, Artur II 164.

Schobinger, Bartholomaeus II 1.

Scholastik I¹ 77 (Philosophie), I² 134 (juristische S.).

Schönaich, Chr. Otto von II 54f.; 'Neologisches Wörterbuch oder Ästhetik in einer Nuß' **42**ff., **52**f., 56.

Schönsperger, Hans I² 269.
Schopenhauer, Artur II 119, 371, 523.
Schöpfius, Henricus, 'Institutiones in linguam Germanicam' I² 65.
Schöpflin, Joh. Daniel II 12.
Schoreel, Jan, holländischer Maler II 348.
Schott, Verleger Wagners II 417.
Schottelius, Justus Georg I² 27¹, 29, (33², ³), 38, 549.
'Schryftspiegel' zu Köln (1527) I² 5, 25.
Schubart, Christ. F. D. II 211.
Schubert, Franz II 113, 157, 189, 230, 314, 379, 383f., 387f., 403, 472, 519, 521f., 527, 541.
Schulz, Joachim Christ. Fried. II 100.
Schulz, Johann Abrah. Pet. (Komponist) II 112f., 157f., 189.
Schulze, Johann Ludwig (Professor der orientalischen Sprache u. der Theologie in Halle, † 1799) II 105.
Schumann, Robert II 189, 379, 521, 527, 534, 541; 'Manfred' 234.
Schuppius, Balth. I² 29, II 38.
Schuré, Edouard II 485.
Schütz, Heinrich (Komponist) II 123, 145.
Schwab, Gustav II 110.
Schwabe von der Heide, Ernst I² 40f., 42⁰, 48, 55, 57, 62.
'Schwabenspiegel' I¹ 222f., I² 73, 88.
Schwarzenbergisches Archiv I² 166.
Schweizer, Anton, Komponist (1735—87) II 199f.
Scioppius, Caspar, Philolog und Publizist (1576—1649) I² 26.
Scipio der Ältere I¹ 118; der Jüngere I¹ 118.
Scott, Walther II 278, 459.
Scrieckius, Rodornius I² 27¹.
Scriverius, Petrus (1576—1660), Philologe und Poet I² 27¹.
Seckendorf, Siegmund Freiherr von (1744—85) II 195.
Sedlitz, Johann von (bayerischer Rat) I² 87.
Sedulius Scottus I¹ 83, 128.
Seifried 'Alexandreis' I² 72.
Seleucidenhof I¹ 315.
Semasiologie, geschichtliche des Mittelhochdeutschen II 13.
Semler, Joh. Salomo, Theologe II 99f., 102ff., 106, 109.
Seneca I¹ 306², I² 153, 220, II 160, 169.
Senfft von Pilsach, Arnold (Sänger) II 541.
Senius, Felix (Sänger) II 502, 515, 527⁰.
'Septuaginta' I¹ 67, II 325f.
Sequenz I¹ 132, 140ff. (*Modus Ottinc, Modus Liebinc, Modus Florum* usw.)
Serapis I¹ 116, 122.
Servandoni, Giovanni Niccolò (Dekorationsmaler) II 212.
Servière (Frankfurter Familie) II 347.
Sesenheim II 296.
Severinus I² 125.
Severos von Antiochien († 538) I¹ 180.
Seyler, Schauspieldirektor II 199f.
Sforza, Geschlecht der I² 81.
Sgraffitomalerei (in Krummau) I² 167.
Shaftesbury II 187, 192, 204; 'Briefe über den Enthusiasmus' 181.
Shakespeare II 9, 143, 152 (Gerstenberg Sh.s erster Apostel), 160 (Lessing sein Bewunderer), 166, 168 (Wiederbelebung Sh.s durch Garrick in England), 212, 241, 256, 391, 487, 489, 493, 544, 567; Sh.s Sprache I¹ 42; Sh.s Stil II 129. — Einfluß Sh.s auf den Straßburger Goethe 220, 283, 285,

335. — Herder u. Sh. 151, 187f., 197f. — 'Julius Caesar' 198.
Siegmund, König von Böhmen, I² 136, 175.
Siena I¹ 352, 355, I² 142¹, **195**. — S.esische Malerei 183, 188¹, 190¹, 193ff.
'Sigenot' I² 73, 86 (Handschrift).
Sigmaringen I¹ 214.
Silcher (Komponist) II 113.
Silvester I., Papst I¹ 184⁰.
Silvester II., Papst († 1003) I² 234.
'S. Silviae peregrinatio' I¹ 159.
Simon de Cassia I² 135.
Simon Magus I¹ 109, 114, 123, 137 (S. M.-Sage), 375.
Simon Metaphrastes I¹ 139.
Simone Martini I² 134, 177, 181, 188, 194¹.
'Sindbad der Seefahrer' s. Tausend und eine Nacht.
Singspiel II 154, 156, 220, 507; deutsches S. 136, 164 (Münchener Marionettentheater), 199, 201, **205**, 220. — Prosasingspiele: deutsch-französicher Typus 205; italienischer Typus 206, 220f. — Einfluß des S.s auf Schiller 210. — Goethische S.e 206, 220; s. auch Wieland.
Sirjab, Hofmusiker in Cordova I¹ 308ff.
Sirventes, provenzalische I¹ 295, II 20, s. Troubadours.
Sismondi, Simon de I¹ 263¹, II 26⁰.
Skopas I¹ 171.
'Slawen' = christl. Kriegsgefangene im Dienst spanischer Muslims I¹ 306.
Sobniewski, Stanislaus I² 266.
Soissons I¹ 82.
Soliman der Große, türkischer Sultan II 368¹, s. auch Suleiman.
Solinus I¹ 154.
Sonett s. Metrik.
Sonnenfels II 156, 211, 221.
Sophie Charlotte, Kurfürstin von Brandenburg II 548.
Sophistik, jüngere der römischen Kaiserzeit I¹ 55, 57, 108, 119, 120, 153, 281.
Sophokles I¹ 14, I² 31⁰, II 198, 210, 219; 'Aias' 530*; 'Antigone' 530; 'Ödipus' 9.
Southey II 289.
'Speculum ecclesiae' I¹ 81.
Spee, Friedrich von I² 29.
Speier I¹ 221, I² 21, 81. — Reichskammergericht zu Sp. 26, 207, II 44.
Spencer II 18⁰.
Spener II 551.
Spervogelschule I¹ 59, 345.
'Spiegel des Gewissens' I² 73, 125; 'Sp. der Seele' 73; 'Sp. der Tugend' 73; 'Sp. menschlichen Heiles' 73; s. auch 'Schryftspiegel'; 'Zuchtspiegel'.
Spielmannslyrik von Walther von der Vogelweide umgestaltet und gehoben I¹ 345.
Spohr, Ludwig, Komponist II 484; 'Des Heilands letzte Stunde' 519.
Spontini, Opernkomponist II 475, 484, 490.
Sprache I¹ 11f., 14, 104, I² 2, 64, 138f., II 48f., 128, 137, 291. — Arabische 3⁰. — Deutsche I¹ 3f., 8f., 16, 28, 33, 40, I² 30¹, 36, **203**, 237, II 3, 15, 17, 31f., **39**f., 41f., 49, 54f., 123f., 126, 145, 147, 151, 254 (vaterländische), 261, 450, **546—49, 551—54, 557—61**, 569, 571f.; altdeutsche I¹ 4, 10, 31, 33, II 44f., 55; hochdeutsche I² 20, **22—26**; mittelhochdeutsche I¹ 10, 28, 31, I² 143f., 201, 237; neuhochdeutsche 138, 143f., 267, 271—274, (16. Jahrh. 7, **9—12**, 14, 25, 46; 17. Jahrh. 27, 31); des Mittelalters 201. — Deutsche Sprachgeschichte I¹ 3, 6 (althochdeutsche und altsächsiche), 9, 14, I² 3, **16**f., 36, 39ff., 61, 139*, 267, II 38f., 60, 96*, 550, 571; Sprachgesell-

schaften I² 27, 29, 38, II 59, 548, 567, 572; Sprachverein, allgemeiner deutscher I¹ 41, II 563. — Englische Spr. 18⁰. — Französische I¹ 16, 31, 102, I² 44f., II 558. — Griechische 131, 137. — Lateinische I¹ 16, 30, 40, 128f., I² 49², 225, II 9, 65*; lat. Urkundenspr. I² 142, 223, 237, II 67. — Poetische I² 274, II 12, 55, 128f., 133, 382, 566, 568; des 16. Jahrh. I² 40, 57f., 64, 67 (s. auch Klopstock). —

Amtssprache II 17⁰, 64, 549. — Bibelspr. I¹ 33, I² 10ff. (s. auch Luther). — Dichterspr. I¹ 29, 53, 55f., 58, 61*, 204f., 222, 313, II 10, 13, 16, 22⁰, 36, 43, 56, **126**, 139, 147 (s. auch Dichtersprache). — Gaunerspr. 98. — Gelehrtenspr. I¹ 11, I² 2, II 549. — Gemeinspr. I² 10, **14**ff. (des 16. Jahrh.), 22 (der Schweiz), 35, 37f., 41, 136, 138, 203f., 206f., 245f., 267, 278, II 64. — Geniespr. I² **203**f., II 415 (Spr. der Geniezeit I¹ 41). — Gerichtsspr. I² 2, 138f., II 64, 550. — Geschäftsspr. I² 2, 138, 245. — Gesellschaftsspr. II 437¹. — Gymnasiastenspr. 97. — Kanzelspr. I² 19. — Kanzleisprache s. Kanzlei. — Kastenspr. II 98. — Kinderspr. 17⁰, 64. — Kirchenspr. s. Kirche. — Kultusspr. I¹ 12. — Kunstspr. 14. I² 55, II 49. — Landessprache I¹ 50, 128, I² 49, 51ff., 237. — Literaturspr. I¹ 14, 29f. (mittelhochdeutsche), 42 (ausländische), 216, I² 35, 40, 44, 55f. 138f., 203, 205f., 211, 222, II 39, 42, 66, 97, 129¹, 559, 568. — Nationalsprache I² 49, 51f., 237. — Papierspr. 281. — Rechtsspr. 13, II 556. — Reichsspr. 51. — Schriftspr. I¹ 14, 31, I² 52f.; deutsche I¹ 30, 34, **41**f., I² **1**f., 4¹, 10, 15, 19 (niederdeutsche), **20**ff., 25f., 32f., 35, **56—59**, 65, 67, 200, **205—08**, 211, 222, 224, 244, 246, II 4¹, 13, 39, 42f., 45, 48ff., 57, 60, 65f., 98, 559; Luther und die Schriftspr. I² **7**f., 12, **17**, **36**ff., 268f., 274, 278; Geschichte d. dtsch. Schr. I¹ 8, 40, I² 33, 34, 64, 210; Schr. in Frankreich I¹ 31, I² 54, 64¹; in Italien I² 56. — Soldatenspr. II 564. — Studentenspr. 93, 94², 96, **98**, 107, 109, 113, 115. — Umgangsspr. I¹ 29, 41, I² 14, 59, II 50, 96ff., 356. — Urkundenspr. I¹ 50, I² 138f., 206. — Verkehrsspr. 13. — Volksspr. I¹ 14, 102, 129, 313, I² 1², 2, 138f., II 39, 41f., 46, 48f., 60, 109, 244. — Vulgärspr. I² 52, 224. — Spr. der Leidenschaft II 41, 48, 129, 135, 141. — S. auch Goethe, Herder, Klopstock, Lessing, Luther, Minnesang, Volkslied (unter Lied).

Sprengel, Matth. Christ. (Professor in Halle) II 102, 104f., 111.

Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts I¹ 76, I² 73, II 2, 15 (Spruchdichter). — Orientalische Spr. 284. — Walthers von der Vogelweide 344—49, 357, **368** bis **381**, 391. — Goethes 399. — 'König Tirol' 1; 'Winsbeke' 1, 2¹, 12; 'Winsbekin' 1, 6¹; *'Übermuot diu alte'* I¹ 58.

Städel, Rosette geb. Willemer II **272**ff., 312, 369, 437¹. — Gemäldesammlung der Familie St. 358.

'Stadt als Braut' (arabisches poetisches Motiv) I¹ 307¹.

Stadtrechte, oberdeutsche I² 73.

Stamitz, Johann (Komponist) II 179f., 199, 211.

Standesschranke zwischen ritterlicher Lyrik und spielmännischer Spruchdichtung s. Scheidewand.

Stanze s. Metrik.

Staerk, Willy 'Über den Ursprung der Grallegende' I¹ **165—73**.

Stayner, Hainrich, Augsburger Drucker I² 269.
Steffens, Henrich II 114.
Stein, Karl, Freiherr vom II 246, 253, 279, 575.
Stein, Wierich vom (Verfasser eines Artusromans?) I² 82.
Stein, Charlotte von II 57¹, 88f., 297, 309, 312/13, 433, 444.
Stein, Johann Liebhard von, aus Eichstädt I² 173.
Steinbach, Erwin von II 54, 295, 347.
Steinbrüchel II 198 (Übersetzer d. Sophokles u. Euripides).
Steinhöwel, Heinrich I² 74, 84.
Stephan von Simmern und Zweibrücken, Pfalzgraf I² 90.
Stephanus (Estienne), Robert I² 43. — Henri Estienne 47², 54¹, 64¹. — Brüder 43, 53, 55.
Sternfeld, Richard II 120, 229, 496—500.
Stifter, Adalbert I² 168.
Stirner, Max I¹ 340.
Stoa, griechische I¹ 67.
Stock, Frankfurter Familie II 347.
Stockholm I² 189, 196, 198.
Stoffeln, Konrad von I² 87f. ('Gauriel von Muntavel').
Stolberg, Christian und Friedrich, Grafen zu II 210.
Stolberg-Wernigerode, Botho Graf zu II 95.
Storm, Theodor II 457, 459f.
Strachwitz, Moritz Graf von II 459.
Stralsund, Kirchenordnung von 1525 I¹ 207; Schulordnung von 1591 I² **19—22**, 24.
Straßburg I² 4¹, **21**f., 24, 43, 60, 86, II 12, 40, 109, 536; Str.er Münster I¹ 213, II 13; Goethe u. das Str.er Münster 54, 295; Str.er Marienkirche I¹ 130. — Goethe in Straßburg 341 II 47, 51, **56**f., 186, 190f., 283, 305. — Herder 187, 189f. — 'Formulari' von Str. (1483) I² 6⁰.
Stratonice, Fürstin am Seleucidenhofe I¹ 315.
Strauß, Richard II 505, 541.
Streicher, Johann Andreas II 213f.
Stuart, Maria: Bild der M. St. in London II 456.
Sturm und Drang I² 36, II 48, 57, 247; literarische Revolution d. St. u. Dr. I¹ 34. — Einfluß Klopstocks auf den St. u. Dr. II 193. — Goethes St. u. Dr.-Zeit I² 35f., II 284.
Stuttgart I² 88, II 211; St.er Opernreform 212.
Sudermann, Hermann, 'Katzensteg' I¹ 101.
Sulamith, Braut u. Gemahlin Salomos I¹ 69, 72.
Suleiman, Chalif (715—17) I¹ 295, s. auch Soliman.
Sulmona (Geburtsstadt Ovids) I¹ 365.
Sulzer, J. G. II **180**ff., 207, 210, 214, 476; 'Ästhetisches Lexikon' 181.
'Summae dictandi (bzw. dictaminum)' Handbücher der lateinischen Kanzleiredekunst I² 51.
Suso I² 72.
Sutri I¹ 352.
Swedenborg II 369.
Sueton I¹ 129.
Swift, Jonathan II 297.
Symbolisten I¹ 340.
Symphonie, instrumentale Einleitungs- oder Zwischenmusik in Opern und Dramen II 174, 177 bis 180.
Symmachus, Redner u. Epistolograph I² 231.
Synkope, I² 47, 57—61, 63f., 66, 206f.
Syntax: altgermanische I¹ 32, 105 (im nationalen Epos). — Mittelalterliche S. I¹ 31f., I² 237f.; S. des Minnesangs II 12f., **16**³, 36f. — Neuhochdeutsche S. I¹ **31—34**: Periodenbau der modernen Spra-

chen im Gegensatz zum Mittelalter, Einführung des logischen Prinzips nach dem Vorbild der lateinischen Urkundensprache 31, I² 142, II 66; Vergleich mit der altgermanischen und altdeutschen S. I¹ 32, I² 201, 237, II 67; Zeitalter des Humanismus I¹ 33; Einfluß des Kanzleistils (Reste alten freieren Periodenbaues bei Luther) 33. — Entwicklung im 18. Jahrhundert 33ff., II 36f.; neue ausländische Einflüsse (Hebräisch, Antike, Englisch) auf Kasusgebrauch und Wortstellung (Stellung des Verbs) I¹ 41f.; Syntax der Dichter des 18. Jahrh.s (nationale Unterströmung) I¹ 29; Kampf der Schweizer für Verjüngung der deutschen S. gegen Gottsched II 41—45; Gottsched und v. Schönaich gegen Klopstock 43; Dornblüths archaisierende Verwerfung der 'Zerrissenen Sätze' Gottscheds und Festhalten an den Perioden mit festen Partikeln 44f.; Geniezeit (Revolution der S.) I² 142, **204—208**: Goethe II 59, 63—66 (Ellipsen des Artikels, der Pronomina, vgl. 17⁰). — Vgl. Akkusativ mit dem Infinitiv, Anfangsstellung des Verbs, Artikel, Artikellosigkeit, Attraktion, Betonung, Bodmer, Cursus, Endstellung des Verbs, Flexion artikelloser Appellativa, Flexionslosigkeit, Genitiv, Goethe (Sprache), Gottsched, Grenzverschiebungen der Wortklassen, Hausdeutsch, Kanzlei, Klopstock, Lessing, Luther, Sprache (Amtsspr., Dichterspr., Geniespr., Papierspr., Umgangsspr., Spr. d. Leidenschaft).

T

Tabor, Hussitenstadt I² 164.
Tacitus I¹ 261f., I² 27¹; 'Germania' I¹ 261, 262¹.
Taine II 409.
Tarûb, Sultanin I¹ 309.
Tasso II 9, 143, 167f., 170, 174, 185, 188, 196, 203, 362; T.-Übersetzung von Kopp 51.
Tassy, Garcin de II 367.
Tatian I¹ 126, 178; ahd. 105, II² 72.
Taubert, Wilhelm (Kapellmeister) II 232, 513.
Taubmann, Friedrich II 2, 7¹.
'Tausend und eine Nacht' I¹ 114, 313, II 290.
Tegernsee I¹ 144, **154**f., 391—94.
Teichner, Heinrich der I¹ 77.
Telemann, Georg Philipp (1681 bis 1767), Komponist II 145.
Tenzonen, provenzalische II 20.
Terentianus Maurus I¹ 126.
Terenz I¹ 138; T.-Aufführung in Weimar II 222.
Tertullian I¹ 65, 162, 178⁰, I² 231.
Textor, Großmutter Goethes II 46.
Thaer, Albr. Daniel, Landwirtschaftslehrer II 555.
Theagenes I¹ 318¹.
Theater II **117**ff., 159f., 164 (München, Paris), 168, 170, **173**, 201, 203f., 210, 216, 222, 228, 235, 250, (339), 453, 465f., 481, 491, 498. — Antikes Th. 158; italienisches 168; lyrisches 199; römisches 163. — Maskenspiele 222, 418f. — S. auch Weimarer Theater.
Thebais s. Rufinus.
Theoderich d. Gr., Ostgotenkönig I¹ 82.
Theodor von Mopsvestia I¹ 64.
Theodora Komnena, griechische Prinzessin I¹ 353.
Theodoros Anagnostes I¹ 180.
Theodosius 'Epitome zu Herodians *Καθολικὴ προσωδία*' I² 49.
Theodulf, Bischof von Orleans I¹ 53, 82.
Theokrit I¹ 60, **90**ff., 153, II 335 'Idyllen' I¹ 89f., 92, 95.

Theophano, griechische Prinzessin I¹ 129.
Theophilos Michael III., Kaiser von Byzanz I¹ 156.
Theophilus I¹ 137.
Theosophie syrischer Christen II 373.
Thespesius aus Cilicien I¹ 118 ('Visionsgeschichte'), 122.
Theuda, normannische Königin I¹ 308.
Thiersch, Friedrich, Philologe II 393.
Thietmar von Merseburg I¹ 129, 140.
Thime von Coldicz, Breslauer Hauptmann I² 246f.
Thirza, Stadt in Samarien I¹ 96.
Thomas von Aquino I² 276.
Thomas von Bradwardina I² 153.
Thomasin von Zirclaria I¹ 93, 349, **377**ff., 381, I² 88, 111, 113f.; 'Der welsche Gast' I¹ 77, **86—89**, 377, I² 73, **108—13**, **115—19**, 120f., 134.
Thomson II 145.
Thukydides I¹ 14.
Thule I¹ 110, 123.
Thümmel, Mor. Aug. von II 109.
Tieck, Ludwig I¹ 15, 254, II 22⁰, **290**; T. und der deutsche Minnesang **27—32**. — 'Abdallah' 290; 'Almansur' 290; 'Octavian' 370; 'Poetisches Journal' 290.
Tilsit II 501, 515¹.
Titurel, der jüngere I¹ 76, I² 72, 140; Beschreibung des Graltempels I¹ 78, 172.
Tischbein, Joh. Heinr. Wilh. (1751 bis 1829) II 373.
Titus, römischer Kaiser I¹ 222.
'Titus und Gisippus' I¹ 142.
Tizian II 414.
Toledo I¹ 227f.
Tomaso Leoni, 'Fiori di virtu' I² 132.
Tommaso Ceva II 22.
Tommaso da Modena I² 183.
Tornesius, Drucker von Lyon I¹ 49¹.
Tory, französ. Buchdrucker I² 53, 64¹.
Toscana I² 142.
'Totentanz', plastische und malerische Darstellung I¹ 84.
Tours I¹ 65.
Traëtta, Tommaso (1727—79), Opernkomponist II 212.
Träger, Magister II 99¹.
Träger, Max, Dichter und Parlamentarier (1830—1912) II 517.
Tragödie II 131, 163, **170**ff., 175, 178, 202, 221, 223, (226), 242, 489. — Antike Tr. 155, 159, 167 (ihre Erneuerung in der italien. Renaissance), 168, 172, 200, 210, 212, 476f.; Goethe u. die ant. Tr. 207; griechische Tr. 169f., 190, 198, 202, 207, 210. — Italienische Tr. 168 (Nachbildung der antiken Tr.). — Französische Renaissancetr. 138f., **169**ff., 174. — Klassische und romantische Tr. Goethes u. Schillers 171, 173.
Tralles, Joh. Georg (1763—1822), Mathematikprofessor II 555.
Transmundus 'Albanus-Legende' I² 229; 'Summa dictaminis' 229.
Trapp, Ernst Christian (1745—1818) Professor der Pädagogik und Philosophie (1779—83) in Halle II 102, 104ff.
Traversus, erdichteter Ausgangsort des sagenhaften Kreuzzuges Karls des Großen I¹ 133.
Trebra, Friedr. Wilh. Heinr. v. (1740—1819), Oberberghauptmann in Freiberg II 339.
Treitschke, Heinrich von I² 228.
[Trimberg, Hugo von] 'Renner' I² 73, 88, 93, 140. — R.hdschr. 107.
Trissino, Giangiorgio (1478—1550) I² 54, 56, II 168; 'Sophonisbe' 169.
Tritheim, Johannes, Abt I² 30¹.
Trotha, Herr von (bei Gibichenstein) I¹ 219f., 225, 237, 239.

Troubadours I[1] 88, 93, 263[1], 271 (Frauenkult der Tr.), 275, 276[2] (Minnelied der Tr.), 279, 286, 300, 304, 328[0], II 10[1], 11, 26[0], 28, 33; provenzalische Tr. I[1] 302[1], 307, 387, II 3[0], 27, 131. — Troubadourpoesie I[1] 17, 257, 275, 278, 291, 332, II 11[1], 21; provenzalische I[1] 87, 258, **266—69**, II 20 (Tr.-lieder); nordfranzösische I[1] 255. — Tr.terminologie 257. — Tr.biographien 288, II 20.
Trougemund, Meister I[1] 309.
Tscherning, Andreas I[2] 29.
Tübingen, Universität I[2] 81.
Tuefen (Teufen) s. Werner von Tuefen.
'Tugenden und Laster, die sieben' I[1] 53, I[2] 125f.
Tundalus I[1] 122.
Türheim, Ulrich von I[2] 72.
Türing von Ruggeltingen I[2] 88.
Türlin, Heinrich von dem I[2] 72. — Ulrich von dem I[2] 72.
Turmair, Johannes I[2] 14, 15[0], 16[0].

U

Ubertino von Casale I[1] 185f.
Uhland, Ludwig I[1] **15**, 28, II 110, 113; 'Minnesangsvorlesungen' I[1] 254/55; 'Waltherbiographie' 254.
Ulrich von Eschenbach I[2] 72; 'Alexander' 103; 'Wilhelm von Wenden' 85.
Ulrich von Flädnitz I[2] 87/88.
Ulrich Fuetrer I[2] 87.
Ulrich von Türheim s. Türheim.
Ulrich von dem Türlin s. Türlin.
Ulrich V., Graf von Würtemberg I[2] 4, 84, 88.
Ulrich von Zazikhofen s. Zazikhofen.
Umm el-Benîn, Gemahlin des Chalifen Walid I. (705—715) I[1] 296.
Urban II., Papst I[2] 230, 236.
Uz, Joh. Peter II 48, 110f., 146, 188.

V

Vaganten I[1] 17. — V.lyrik s. Lyrik.
Valerius Maximus I[2] 162.
Valla, Laurentius I[2] 53.
Valle, Pietro della II 367.
Varano II 212.
Varnhagen von Ense, K. A. II 114.
Vatry, Abbé II **171**ff., 175, 207.
Veldeke, Heinrich von I[1] **59**f., 67, 384f., I[2] 72; 'Eneide' I[1] 55, 74, 384, I[2] 103; 'Salomo und die Minne' I[1] 59, 67, 74, 76, 271[2].
Veleda, Bructerin (Prophetin) I[1] 261.
Venator, Balthasar I[2] 62.
Venedig I[2] 142, II 294, 466—69 (Wagner in Ven.).
[Verdi] 'Troubadour' II 485.
Vergerio der Ältere, Pier Paolo I[2] 146.
Vergil I[1] 55, 95, 123, 128ff., 135f., 306[2], 365f., 368, I[2] 31[0], II 134, 144, 149, 196; 'Aeneis' I[1] 56f., 118, 122, 131, I[2] 45, 50, II 327ff.; 'Eclogen' I[1] 56, I[2] 90, 95. — V.hdschr. der Palatina (aus Lorsch) 91[2]; V.hdschr. des Petrarca 147.
Verona I[2] 183 (Malerschule).
Veronese, Paul II 358.
Vespasian I[1] 222, 261.
Vico, Giambattista II 9, 34f., **127ff.**, 132, 150, 164, 166, 567*.
Victor von Tunnuna (Tunnenna?), afrikanischer Bischof († nach 565) I[1] 181.
Victorinus, Marius 'Ars grammatica' I[1] 50, 50[1].
Vierling, Georg (Komponist) II 389[1].
Vincenz (Kot Dembicy) von Gnesen, Erzbischof (1437—48) I[2] 266.
Vintler, Hans I[2] 132.
'Virginal' I[2] 73.
Vischer, Friedrich Theodor II 61, 141, 170.
Visconti, Bruzio I[2]. 184. — Visconti, Herren von Mailand 211.

Vision I[1] 114, **117—24** ('Visio Pauli' 123), 141, **244—48**, 349. — V. des Ciliciers Thespesius 118; V. des heiligen Theutammus 130; V. des Kädmon 119f.; V. des redenden blutenden Kreuzes Christi 124; V. des Wettinus 124, s. auch Langland.
Vogelweide, Gehöft im Layener Ried I[1] 336.
Voigt, Christian Gottlob (Weimarischer Staatsminister), II 349, 364.
Volksbuch II 46, 51. — Volksdichtung I[1] **133**, 307 (spanische), II 24, 277, 288, 362, 377. — V.-epos I[1] 133, 397, I[2] **73**, 140. — V.gesänge, maurische II 26[0]. — V.kunde 400, 564, 577, s. auch Lied und Sprache.
Volkslied s. Lied.
Voltaire I[1] 27, II 9, **171**. — V. und Lessing 160, 168. — 'Brutus' 171; 'Les Guèbres ou la tolerance' 359; 'Mahomet' 359, 569; 'Oedipe' 171; 'Semiramis' 176, 178; 'Tancred' 215, 221, 236.
Vondel, Joost van den II 174.
Voß, Johann Heinrich I[1] 25, II 69, 126, 130, 352.

W

Wackenroder II 27.
Waddâch, arabischer Hofdichter I[1] 296.
Wagner, Adolf II 491.
Wagner, Heinr. Leop. II 60.
Wagner, Richard I[1] 45, 267 (Parsifal-Etymologie), 340, II 68, 155, 165f., 171, 176f., 181, 218, 230, 236, 257, 514, 541, 545.
W.s Leben und Entwicklung **462—75** (Pariser Aufenthalt und Züricher Exil 465f.; Verhältnis zu Mathilde Wesendonck u. Flucht nach Venedig 466f.; zweiter Pariser Aufenthalt 467f.; Venedig und Wien 468f.; Biberich und neue Konzertreisen 470f.; Freundschaft mit König Ludwig von Bayern und Verbindung mit Cosima Liszt 471—75); W. und Berlin 475—79; die Bayreuther Festspiele 479—83; Wirkung auf Zeitgenossen und Nachwelt 475—79, **496—500**. — Dankbarkeit gegenüber seinen künstlerischen Vorgängern in der Oper u. im Drama 118ff., 489f.; W.s Reform des deutschen Theaters **116—20** (s. auch Schiller); Wiedergeburt der antiken Tragödie in W.s Dramen 121; seine Ansicht über den Chor im Drama 227f.; Opernreform **483—93**, 531f.; Einwirken Herderscher Ideen auf W. 184, 186. — Einfluß W.s auf Berneker **232**ff., 505, 516ff., 521, 523.
Programm einer dtsch. Flotte u. eines dtsch. Kolonialreichs (1848) II 498; Gedicht an die dtschen Fürsten u. Völker gegen Rußland 498; 'Kunst und Revolution' (1849) 118; 'Mitteilung an meine Freunde' (1851) 118, 475; 'Oper und Drama' 227; 'Zukunftsmusik' (1861) 118; 'Was ist Deutsch?' (1865) 499; 'Dtsche Kunst und dtsche Politik' (1866) 499; Gedicht 'An das deutsche Heer vor Paris' (1871) 499. — Entwurf 'Wieland der Schmied' 499f. — Briefe 491.
'Das Liebesverbot' II 475; 'Rienzi' I[2] 211, II 462[1], 465, 475, 478, 482, 494f., 499. 'Der fliegende Holländer' 184, 227, 465, 475, 482, 487, 490; Faustmusik, Faustsymphonie, Faustouvertüre 477, 496, 516; 'Das Liebesmahl der Apostel' 462[1], 487, 494; Trauermusik für Weber 490; 'Tannhäuser' 227, 465, 467f., 471, 478, 485, 488f., 536; 'Lohengrin' 227, 466, 468, 471, 478, 485ff., (494), 498; 'Der Ring des Nibelungen' 155, 227, 466, 471, 473, 481f., 486f.; 'Rheingold' 481; 'Walküre' 478, 487, 526; 'Siegfried' 466; 'Siegfried-idyll' 462—64, 472, 474f., 480, 483, 492; 'Götterdämmerung' 472; 'Tristan u. Isolde' 227, 466—69, 471, 479, 487ff.; 'Meistersinger' 227, **469**ff, 473, 478, 487f., (494), 496, 499, 531; 'Parsifal' 227, 480, 483, 487f., 490, (494), 499, 523, 531. — 'Kaisermarsch' 474, 478, 499. — Berliner Akademischer R. W. Verein 116[1].
Wagner, Siegfried II 166, 483.
'Wahrsagebücher', altdeutsche I[2] 73.
'Waise, der', Edelstein der deutschen Kaiserkrone I[1] 360, 370, 374, 383.

Walahfried Strabo I[1] 124, 129, I[2] 234.
'Waldere', angelsächs. Bruchstücke I[1] 104, 136.
Walîd I., Chalif (705—15) I[1] 295f.
Walîd II., Chalif (743—44), I[1] 322.
Wallâda, omaijadische Prinzessin I[1] 304.
Walther von Speier I[2] 234 ('Christophorus-Passion').
Walther von der Vogelweide I[1] 4f., 8f., 15, 93, 258, 276, I[2] 163, II 1, 35f. — W.s Kunst und Bedeutung I[1] **17**ff.; Herkunft und Persönlichkeit **332—40**; seine Liebes- und Gesellschaftsdichtung **342** bis **345**; Spruchdichtung **345—49**, 357, **368—81**, 391. — W.s gesellschaftliche und literarische Stellung **384**ff.; W. im Dienste Wolfgers von Passau **350—56**; seine politische Stellungnahme **357—62**, **368—81** (W. und Peter von Eboli 368f.; Thomasin 377ff., I[2] 114); W.s Aufenthalt am Hofe Hermanns von Thüringen I[1] **381—87**; W.s poetischer Streit mit Wolfram **386—400**.

'Kreuzlieder' I[1] 183[1], 244[1], 266, 270, 337, II 2; 'Reichssprüche' I[1] 266; Spruch auf die 3 Höfe 355, auf das Magdeburger Weihnachtsfest 370ff., 383, auf das Wartburgleben 382f., auf den Besuch in Tegernsee 392ff.; 'Spruch vom griechischen Spießbraten' 389; 'Nû wachet! uns gêt zuo der tac' 373f.; 'Ich hân gemerket von der Seine' 373; 'Ich hân ir sô wol gesprochen' 388; 'Ich hân lande vil gesehen' 18; 'Ir bischove und ir edeln pfaffen' 375f.; 'Hêr keiser, swenne ir Tiuschen fride' 377f.; 'Hêr keiser, sît ir willekomen' 380; 'Ob ich mich selben rüemen sol' 350; 'Sanfte zürnen, sêre süenen ...' 304; 'Under der linden ...' 266, 343; 'Wer zieret nû der êren sal' II 3[0]. (s. auch I[1] 357—62, 368—81).

'Wamik und Asra' berühmtes orientalisches Liebespaar I[1] 329.
Wartburg I[1] 382ff., 388, 391, II 300; 'Sängerkrieg auf der W.' s. Richard Wagner.
Warton I[1] 268.
Weber, 'deutsche Grammatik' (1759) II 46.
Weber, Karl Maria von II 177, 214, 218, 229, 484, **490**, 541, 577; 'Euryanthe' 490; 'Freischütz' 470, 490; 'Oberon' 229; 'Preciosa' 234.
Weckherlin, Rud. I[2] 8, 29, 49[1], 60, **62**f., 67.
Wedego, Bischof von Havelberg I[1] 190.
Wehnerus, Paulus Matthias 'Observationes Camerales' (1624) I[2] 33[2].
Weigand, Frankfurter Buchdrucker I[2] 9.
Weigel, Erhard (1625—99), Professor der Mathematik, Physik, Astronomie (seit 1653) in Jena II 548.
'Weihnachtsspiele' I[1] 85.
Weimar II 109, 222, **236**, 324, 339, 578 (W. Sitz der geplanten 'deutschen Akademie' Rankes). — Goethe in W. 269[1], 279f., 284, 294, 296, 299, 314f., 346, 411, 424f., 430[1]; W.er Einfluß auf Goethes Sprache 57, 59f.; Goethe und Herder in W. 186; G.s Plan eines W.er Kongresses 253; W.er Klassizismus 152, 159, 476, 552, 555. — Wieland in W. **199**ff. — 'Lohengrin'-Aufführung in W. 468. — W.er Nationaltheater 118, 205f., 210, 221.
Weise, Christian II 38, 44, 145.
Weiße, Christian Felix II 46, 48, 51, 136, 154, 199; 'Richard III.' 174.
Weißenfels, Judenkongreß in I[1] 219f., 225f., 231ff., 236, 238—42.
Welislawsche Bilderbibel I[2] 154.
Wellmer, Arnold II 503.
Weltkaiser, als Weltversöhner I[1] 366, 374, 377f., s. auch Chiliasmus, 'Waise, der'.
Wenzel I., König von Böhmen I[2] 255.
Wenzel II. I[2] 259; 'Constitutio juris metallici' 159, 187, 255.

Wenzel IV, König von Böhmen und deutscher König, I¹ 219, 236, 240, I² 161 (W.s Bilderhss.: 176, 182, Wenzelbibel 256f.), 187, 192, 195, 220 (humanistische und freireligiöse Regungen an W.s Hof), 252, 259.
Wenzel von Iglau I² 156, **158**.
Wenzel von Krummau, der ältere I² 167; der jüngere 167.
Wenzelbibel der Wiener Hofbibliothek s. Handschriften III.
Werder, Graf Dietrich von I¹ 371.
Werder, Dietrich von dem I² 29.
Werner (Wernher) von Tuefen (Teufen) II 3⁰.
Wernher, der gute I¹ 223.
Wernigerode, Graf Albert von I¹ 371.
Werthern, Frau von II 360.
Wesendonck, Mathilde II 119, 466, 489, 491. — Familie W. 468/69.
'Wetterprophezeiungen', altdeutsche I² 73.
Wettinus, Mönch von Reichenau I¹ 124.
Wetzlar II 297, 335.
Wichert, Ernst (Schriftsteller) II 580.
Wickram, Jörg II 13¹ (Metamorphosenübersetzung Albrechts von Halberstadt).
Wiclef I² 136, 278.
Widukind I¹ 129.
Wieland, Christoph Martin I¹ 29, I² 38, 102, II 51, 168, 194, 207f., 226, 327, 554; Sprache I² 9, 206, II 38, 43, 72. — W.s Bedeutung als Singspieldichter **199—204**, 210, 214, 476. — Benutzung orientalischer Märchen 290. — W.ausgabe der Berliner Akademie 562f.
'Alceste' II 198, **200**ff., 204, 213, 220, 236; 'Aurora' 200; 'Hercules' 202, 236; 'Oberon' 204, 214. — 'Teutscher Merkur' 194. —
Wien I¹ 351, 353, 361, II 538; Bibliotheken I² 70, 83, 97, 152, 163, 183, 187; 'Akademie der Wissenschaften' II 566; W.er Burgtheater 80; W.er Institut für österreichische Geschichte 564; W.er Kongreß 378. — Wagner in W. 468f., 471, 481; Walther von der Vogelweide I¹ 342ff., 346, 350, 356. — 'Lobspruch auf die Stadt W.' (lateinisch) I² 162.
Wiesbaden II 82, 299, 302, 345, 384.
Wilbrandt, Adolf II **80**f., 486.
Wildenbruch, Ernst von II 229, 544.
Wilhelm, Herzog von Aquitanien I¹ 130.
Wilhelm von Avignon, Meister I² 177.
Wilhelm von Köln, Meister II 296, 350.
Wilhelm von Orange I¹ 103, 132.
Wilhelm, Graf von Poitou, provenzalischer Troubadour I¹ 274, **303**f., 322¹, 332.
Wilhelm III., normannischer Königssohn I¹ 358.
Wilhelmi, Herbert, Chordirigent II 515¹.
Willemer, Familie II 269, 305, 402.
Willemer, Joh. Jac. II 268, 273, 304, 308, 310, 316f., 416f., 430¹, 438¹.
Willemer, Marianne, geb. Jung II 268, **272**ff., 279f., 287, 342, 371¹, 379*, 390, 403, **406**f.; M. als Mittelpunkt der Divandichtung **304—18**, **394—98**, **415—24**, **427** bis **433**, **436—41**, **443**ff.
Willibrord I¹ 175 (Gründer der Benediktinerabtei Echternach).
Williram, Übersetzung des 'Hohen Liedes' I¹ 60f., **66**ff., I² 72.
Windecke, Eberhard I² 116.
Windesheimer Kongregation d. Regularkanoniker des heiligen Augustin I² 135.
Winkelmann, Joh. Joach. I² 227, II 124, 132, 187, 195f., 204, **208**, 212, 223, 288, 364, 553.

Winsbeke, der (Didaktiker); Winsbekin, die s. Spruchdichtung.
Wireker, Nigellus I² 158.
Wirnt von Grafenberg I² 88; 'Wigalois' 103.
'Wîs und Ramîn', altiranische Geschichte von I¹ 330.
Wissnaw, Johannes de I² 261.
Wittekop, Familie I² 6⁰.
Wittenberg I² 12, 19, 24, II 2, 59 (Universität), 95, 101. — W.er Lutherdrucke I² 9, 23².
Wittigonen, Geschlecht der, s. Rosenberg.
Wittingau (Augustiner-Chorherrenstift) I² 164.
Wladislaw Jagiello, König von Polen I² 265.
Wogler, Hensel, Schöppe in Iglau I² 257.
Wolf, Ernst Wilhelm (Weimarer Hofkapellmeister) II 197.
Wolf, Friedrich August I¹ 13, 25, II 99, 114, 130, 132, 348.
Wolf, Hieronymus I² 12, **15**, **24**; 'De orthographia germanica ...' 15.
Wolf, Hugo, Komponist II 189, 380, **389**f., 501, 505, 522f., 534, 541, 545.
'Wolfdietrich' I² 73.
Wolfenbüttel, Bibliothek I² 122.
Wolff, Christian I² 206, II 38, 99, 359 ('De Sinarum philosophia practica').
Wolff, Thomas I² 269 (Baseler Luthernachdruck von 1523).
Wolfger, Bischof von Passau, später Patriarch von Aquileja I¹ **377**, 379, I² **113**ff., 162/63; Gönner und Unterstützer Walthers I¹ **350—57**, **372—75**.
Wolfram von Eschenbach I¹ 52, 103, 157, 169f., 304, I² 72, 83, 87f., II 38 (Sprache). — W. und Walther I¹ 276, 382, **385—91**, **394—400**. — W.s und Gottfrieds literarischer Streit **394—98**.
'Minnelieder' I¹ 399; 'Tagelied' 304; 'Parzival' 149, 157, 168, 286⁰, 386f., 390, 395, 398, I² 89, 91, II 248; 'Willehalm' I¹ 390, 394, I² 88.
Wolkenstein, Oswald von I² 132.
Wöllner, Joh. Christoph von, preußischer Minister II 91, 554.
Wood, Robert II 23, 34, **136**, 138.
Worms I¹ 221, 357, 390 (Burgundischer Königshof), II 213.
Wörterbuch der deutschen Sprache I¹ 229⁰, II 94, 393, 547, 551, 553; W. der Brüder Grimm s. Grimm, Brüder; Dialektw.er 550f., 563. — W. der deutschen Rechtssprache 556; der Studentensprache **92**f., 98, 104, 109; der Soldatensprache 564. — W. der ägyptischen Sprache 556.
Wüllner, Ludwig, Schauspieler, Sänger und Rezitator II 502.
Wurm, Christian II 292f., 398; 'Siegfrieds Tod' 392; 'Wörterbuch der deutschen Sprache' 393.
Würzburg I¹ 336, I² 21, II 270, 273; s. auch Konrad von W.
Wulfila I¹ 179.
Wyle, Niclas von I² 4f., **13**¹, 16², 74, 83f., 173, 264; 'Translationes' 2¹, 6⁰, 13⁰, ¹, 85.
Wyšehrad bei Prag, Kapitelsbibliothek I² 175.

X

Xenophon von Ephesus I¹ 281f.
Xerxes II 350.

Y.

Ymmo, Abt von St. Gallen I¹ 83.
Young II 23, 144; 'Nachtgedanken' 136.

Z

Zachariae, Just. Friedr. Wilh. II 40, 434.
Zariades, Bruder des Mederkönigs Hystaspes I¹ 329.
Zarinaea, Sakerkönigin I¹ 318¹.
Zazikhofen, Ulrich von I² 72.
Zbigniew Oleśnicki, Kardinalbischof von Krakau I² 265f.

Zedlitz, Karl Abrah., Freiherr von (preußischer Minister) II 102, 105, 107f.
Zeiselmauer I¹ 351, 353, 356, I² 114.
Zelter, Karl Friedr., Komponist II 110, **217**, 223, 345, 348, 353, 360, 364, 390, 392, 513. — Komposition der Chöre aus der 'Braut von Messina' 215, 218f., 222, 233, 235. — Komposition Goethischer Lieder 354, 523; des 'Divans' **379—86**, 388, 439. — 'Z.sche Liedertafel' 113, 354, 377/78, 379, 385, 388.
Zenon, byzantinischer Kaiser (474 bis 491) I¹ 180f., 286⁰.
Zesen, Philipp von I² 29.
Zeus Asklepios I¹ 121.
[Ziegler, Heinrich Anshelm von] I¹ 101 ('Asiatische Banise').
Zinkgref, Jul. Wilh. I² 40¹, 60, **61**f., 63¹.
Zimmern, Freiherr Johann Wernher von I² 90*, 101. — Zimmerische Chronik 90*, 102.
Zinzendorf, Nikol. Ludw., Graf von II 144.
Zola, Emile II 258.
Zoroaster, II 321.
'Zuchtspiegel' (1415) I¹ 230f.
Zumsteeg, Joh. Rud. (1760—1802), Musiker II 157, 214.
Zürich I² 23, II 22, 465f., 469f.
Zweter, Reinmar von I¹ 76, 79, I² 56, II 3⁰ (R. von Zwechin!).

NACHTRÄGLICHE BERICHTIGUNGEN

ZU BAND I, TEIL 1

S. 131 Z. 17 v. u., S. 137 Z. 8 v. u. und S. 138 Z. 10 v. u. lies: Hrotsvit (statt Hrotsvith).
S. 147 Z. 2 v. u. lies: Hrotsvits (statt Hrotsviths).
S. 198 Z. 22 v. u. lies: *filius* (statt *flius*).

ZU BAND I, TEIL 2

S. 6 Anm. Z. 13 v. u.: die Seitenangabe 2, 205ff. am Zeilenanfang gehört an den Schluß der folgenden Fußnote [1]) hinter ebd.
S. 22 Anm. Z. 2 v. u. lies: (Vaterunser) statt (Vaterunser.
S. 41 Anm. Z. 10 v. u. lies: zu Scaliger (statt zur Scaliger).
S. 44 Z. 17 lies: den gestatteten (statt dem gestatteten).
S. 58 Anm. Z. 3 v. u. lies: 1) statt 2).
S. 64 Text Z. 12 v. u. lies: ebenso (statt ebendo).
S. 65 Anm. Z. 9 v. u. lies: British (statt Britisch).
S. 66 Z. 14 lies: lieplicher" (statt lieplicher).
S. 112 Z. 9 v. u. lies: Kolumnen (statt Kolummen).
S. 113 letzte Zeile lies: 1198 (statt 1189).
S. 134 Text Z. 3 v. u. lies: ihrem (statt ihren).
S. 138 Z. 18 lies: viel mehr (statt vielmehr).
S. 148 Z. 8 lies: *Fertilior* (statt *Ferti ior*).
S. 148 Die Anm. [1]) gehört auf S. 149 als Fußnote zu Z. 13, die Fußnotenzahl der dort stehenden Anmerkg. ist danach zu berichtigen.
S. 236 Z. 7 lies: κατ' ἐξοχήν (statt κατ' εξοχην).

ZU BAND II

S. 28 Z. 5 lies: 'Süße Liebe denkt in Tönen' (statt 'Liebe denkt in süßen Tönen').
S. 38 Z. 10 v. u. lies: Christian Wolff (statt Chr. Wolf).
S. 48 Z. 1 lies: tödlich (statt tötlich).
S. 57 Text Z. 8 v. u. lies: Aja (statt Ava).
S. 66 Z. 4 lies: lebendem (statt lebenden).
S. 113 Z. 4 lies: das an des (statt das an das).
S. 148 Z. 12 v. u. lies: 'Sel enttaumeln' (statt 'Seele enttaumeln').
Z. 8 v. u. lies: gelegentlich (statt gelentlich).

S. 153 Z. 9f. lies: 'Salomo' (statt 'Salomos Tod').
S. 157 Z. 14 v. u. lies: den Band der Oden, in den (statt den Band der Oden, in das).
S. 164 Z. 6 lies: Pantomimenbanden (statt Pantominenbanden).
S. 167 Z. 17 v. u. lies: Leben einhauchen und sie so (statt Leben einhauchen und so).
S. 201 Z. 16 lies: wenigsten (statt wenigstens).
S. 247 Z. 19 v. u. lies: kühlem, (statt kühlen,).
S. 251 Z. 14f. lies: prägte: Das Gemeine, das uns alle bändigt. (statt prägte, 'Das Gemeine, was uns alle bändigt!').
S. 304 Z. 2 v. u. lies: mehrwöchige (statt mehrwöchentliche).
S. 341 Z. 18 lies: ‚Usurpatoren donnernd emporschossen' (statt ‚Usurpatoren dauernd emporschossen').
S. 383 Z. 8: setze Komma hinter betonen muß.
S. 549 Z. 15 lies: wissenschaftlichem (statt wissenschaftlichen).

64 405 A P 70

3 5282 00291 4458

STACKS r PD25.B8 vol. 2
Burdach, Konrad,
Vorspiel
3 5282 00291 4458